Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns sämmtliche Werke



Hoffmann
(überaus ähnlich)

Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns sämmtliche Werke

Serapions-Ausgabe
in vierzehn Bänden

Mit 75 Bild- und Musikbeigaben

Berlin und Leipzig

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger
Walter de Gruyter & Co.

vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung - J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung
Georg Reimer - Karl J. Trübner - Veit & Comp.

1922

Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns sämmtliche Werke

Serapions-Ausgabe
in vierzehn Bänden

Dreizehnter Band. Mit 7 Beigaben

Berlin und Leipzig

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger
Walter de Gruyter & Co.

vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung • J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung
Georg Reimer • Karl J. Trübner • Veit & Comp.

1922

Druck der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10.

Inhalt des dreizehnten Bandes.

Nachlese.

Erster Theil. (1794–1816.)

Nebst Nachweisen der Fundorte und einigen Anmerkungen*).

Die Jahreszahlen sind aus dem Text zu ersehen.

1. [Die Hosen des Sir Ott] 1
B I, 44.
2. Masquerade an H–[ippel.] 2
B I, 46.
3. Der Geheimnißvolle 4
B I, 101.
4. [Ueberbleibsel eines Jugendromans.] 5
B I, 64.
5. [Die Knopfmacher-Familie.] 5
B I, 117.
6. [Jean Paul- und Sterne-Parodie.] 6
Ns.
7. [Musik.] 8
B I, 142.
8. [Aus dem Riesengebirge.] 9
B I, 170.
9. [Neujahrsnacht.] 10
B I, 172.
10. Die Feuersbrunst 11
Ns.

*) Erklärung der Abkürzungen Band XIV, S. 244.

11. Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt 14
Fr, No. 144.

Das erste im Druck erschienene Werk Hoffmanns. „D. 26. [Okt. 1803.] Mich zum ersten mahl gedruckt gesehen im ‚Freymüthigen' — habe das Blatt zwanzigmahl mit süßen liebevollen Blicken der Vaterfreude angekuckt — — frohe Aspecten zur litterarischen Laufbahn! Jezt muß was sehr witziges gemacht werden." [T, 16.]

12. Der Preis 17
B II, 8.

Den Inhalt dieses Stückes lernen wir aus No. VI des „literarischen und artistischen Anzeigers" (Beilage zum „Freymüthigen" von 1804) kennen. Wir geben ihn hier, da wir im Text nur Hoffmanns eigne Worte drucken: „Wilmsen, Buchhalter bei einem reichen Kaufmann, dessen Tochter er liebt, ist seiner kaufmännischen Beschäftigung müde, obgleich er die entschiedenste Anlage dafür hat; will sich und seine Frau künftig bloß als Dichter nähren, und um zu beweisen, daß er dabei besser fahren werde, hat er ein Lustspiel geschrieben, und solches dem Freimüthigen eingesandt, überzeugt, daß es den ausgesetzten Preis erhalten werde. Der alte Kaufmann aber, der ihn als den Sohn eines verstorbenen Freundes wie sein Kind liebt, hat etwas davon gemerkt, das Stück von der Post zurückgeholt, es schlecht gefunden, auf der Stelle selbst ein besseres geschrieben, und trägt am Ende den Preis wirklich davon; dadurch bewirkt er Wilmsen's Rückkehr aus den poetischen Gefilden in die prosaische Rechenstube, und zum Ersatz gibt er ihm Augusten."

13. [Musikalische Ideen.] 17
T, 6.

14. [Über den Romanschmierer Carl Friedrich Cramer.] 18
T, 11.

15. [Freyheit!] 19
T, 13.

16. [Mahlerey und Musik.] 19
B I, 197.

17. [Malchen Hatt.] 20
T, 28.

Über dieses Mädchen Näheres in H. v. Müllers Aufsatz in der Hoffmann-Nummer des „Feuerreiter" 1922.

18. Der Renegat 20
M.

19. [Warschau.] 34
B I, 206.

20. Faustina 36
M.

21. [Fragment über Sonaten.] 37
Hz I, 246.

Die Ueberschrift stammt von Hitzig.

22. [Pohlnische Uniformen.] 38
Fb.

Näheres siehe Hb, 37.

23. [„Das Kreuz an der Ostsee" von Zacharias Werner.] 39
B I, 211.

24. Liebe und Eifersucht 40

Aus der ungedruckten Partitur (Autograph in der Musik-Abtheilung der Preußischen Staatsbibliothek). Das Quintett No. 5 lag einem Briefe Hoffmanns an Hitzig vom 20. April 1807 bei und ist bereits Hz I, 329 und B II, 23 gedruckt. Hoffmanns Bearbeitung schließt sich — zum großen Theil wörtlich — an Aug. Wilh. Schlegels Uebersetzung (Spanisches Theater, Berlin 1803, Bd. 1) an. Zum Verständniß des Textes ist natürlich der Dialog erforderlich, der in der Partitur fehlt.

25. [Stellengesuch.] 63
B II, 39.

26. Anzeige für das Cerschersche Commissions Comtoir in Leipzig und für den Allgemeinen ReichsAnzeiger 63
B II, 40.

27. Sammlung grotesker Gestalten nach Darstellungen auf dem K. National-Theater in Berlin 64
N I, 389.

Der Wortlaut dieser Erklärungen ist von Kunz veröffentlicht und daher unzuverlässig. Die 3 Aquarelle befinden sich in der Staatsbibliothek Bamberg; von ihnen ist „Pasquin" bereits veröffentlicht und als Beilage unsrer Ausgabe gegeben; „Doktor Bartholo" und „Ein Schneider" erscheinen mit „Pasquin" zum ersten Mal in den Farben des Originals von mir herausgegeben als Luxusdruck in Axel Junckers Verlag (Berlin).

28. [Werner und Iffland.] 66
B I, 231.

29. Die Pilgerinn 67
Ns.

Die Selbstironisirung Hoffmanns in B II, 58. S. außerdem Erster Anhang, No. 2.

30. Arlequin 71

Alle scenischen Bezeichnungen sind aus der ungedruckten Partitur (Autograph in der Musik-Abtheilung der Preuß. Staatsbibliothek) gezogen. Ein deutliches Bild des Inhalts gewähren sie nicht; sie decken sich jedoch vielfach mit der reizenden Schilderung in der „Prinzessin Brambilla" (Band IX, 136). Ueber die (wahrscheinlich einzige) Aufführung des Ballets berichtet Hoffmann am 1. Januar 1809 ganz kurz: „Im Theater ‚Arlekin' von meiner Composition." (T, 37.)

31. Ritter Gluck 72
B II, 67.

32. Trois canzonettes à 2 et à 3 voix 72
Cz.

Daß die Uebersetzung von Hoffmann, der des Italiänischen vollkommen mächtig war (s. No. 25 und 26 unserer Ausgabe), stammt, kann keinem Zweifel unterliegen. Außerdem berichtet er T, 55: „Deutsche Texte zu den Canzonetten beendigt."

33. [Bekanntmachung.] 73
Bi, No. 36.

Bisher noch nicht wieder gedruckt.

34. Sinfonie ... par Witt 74
Az, No. 33.

35. Sinfonie turque .... par Witt 77
Az, No. 33.

36. Aus Bamberg, den 1. Juni 79
Ew, No. 121.

Die Autorschaft Hoffmanns nicht sicher.

37. Sonderbarer Einfall auf dem Ball vom 6 80
T, 71.

38. Fioravanti, Ouverture et Airs de l'Opéra „I. Virtuosi Ambulanti" 81
Az, No. 13.

39. Merkwürdige Arten des Wahnsinns 84
Hz II, 59.

40. [Der Stargarder Justiz-Bürgermeister Calderon.] 84
Hz II, 60.

41. Romberg (Andreas), Pater noster 85
Az, No. 14.

42. Sinfonie ... par Louis van Beethoven. Oeuvre 67. No. 5 ... 88
Az, No. 40, 41.

43. Iphigénie en Aulide, Opéra en 3 Actes de Mr. le chevalier de Gluck ... 98
Az, No. 48, 49.

44. „Das Waisenhaus", Oper in zwey Aufzügen, in Musik gesetzt von Joseph Weigl ... 104
Az, No. 51.

45. Die Folgen eines Sauschwanzes ... 112
T, 287.

46. Moderne Welt, — moderne Leute ... 114
N I, 383.

47. [Wahnsinn.] ... 116
T, 75.

48. Sofonisbe, Opéra en 2 Actes, ... composée par F. Paer ... 116
Az, No. 11.

49. Aus Bamberg ... 121
Ez, No. 82.

Autorschaft Hoffmanns unsicher. Die Schreibweise der Vorlage „Heunisch" (S. 122) ist in „Heinisch", die von „Christl" (S. 123) in „Christ" nach den „ Xenien" (Nr. 59) verbessert, in der Annahme, daß wenigstens hierin Kunz verläßlich ist.

50. Première Symphonie ... par Louis Spohr ... 124
Az, No. 48, 49.

51. [Räthsel.] ... 132
T, 126.

52. [Heinrich von Kleist.] ... 133
B II, 78.

53. Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers ... 133
Hz II, 145.

54. Ueber die Aufführung der Schauspiele des Calderon de la Barca auf dem Theater in Bamberg ... 134
Mu, 157.

55. [Nachtphantasien.] ... 139
B II, 84.

56. Des Kapellmeisters, Johannes Kreislers, Dissertatiuncula über den hohen Werth der Musik 140
Az, No. 31.

Die spaßig sein sollende Ueberschrift ist ein Rochlitzsches Geistesproduct.

57. Sechs italienische Duettinen für Sopran und Tenor 140
Du.

In Duettino IV Zeile 6 habe ich den offensichtlichen Stichfehler „Uns", der sich im Urdruck dreimal wiederholt, in „Und" verbessert.

58. Ouverture de Coriolan ... par Louis van Beethoven 142
Az, No. 32.

Es ist von Interesse, die Deutungen Hoffmanns und Wagners neben einander zu stellen.

59. [Xenien auf Bamberger Schauspieler.] 146
Ku, 50.

Kunzens bekannte Oberflächlichkeit läßt eine Zeitbestimmung für die Xenien nicht zu; auch textlich erscheinen sie als recht nachläßig und ungenau überliefert. Da sie inhaltlich mit dem von uns für zweifelhaft erklärten Aufsatz „Aus Bamberg" (No. 49) vielfach in Widerspruch stehen, so nehme ich an, daß sie vielleicht noch kurz vor Hoffmanns Weggang aus Bamberg entstanden sind. Kunz giebt verschiedene Anmerkungen. Zum zweiten: „Sie schielte." Zum dritten: „Ein improvisirter Refrain, den Rottmeyer überall anbrachte." Zum vierten: „Hansen sprudelte mehr, als redete die Worte heraus." [Welches Deutsch!] Zum sechsten: „Er war zugleich Dekorationsmaler." Zum neunten: „Lernte seine Rollen schlecht; dafür aber war er ein trefflicher Kartenspieler." Zum vierzehnten: „Spielte in Iffland'schen und Kotzebueschen Stücken vorzüglich Pastoren, und hatte im Leben von [!] diesen viele Aehnlichkeit."

60. Ouverture à grand Orchestre, du jeune Henri Chasse par F. Méhul 149
Az, No. 46.

61. 1. Choralbuch ... von A. H. Pustkuchen. 2. Kurze Anleitung, wie Singe-Chöre auf dem Lande zu bilden sind, von A. H. Pustkuchen 151
Az, No. 49.

62. [Katalog des Neuen Leseinstituts von C. F. Kunz.] 157

Die Arbeit daran erwähnt in T, 164, 166, 170. Die Bamberger Staatsbibliothek hat mit großer Sorgfalt alle Verzeichnisse der Leihbibliotheken gesammelt, das der Kunzschen befindet sich nicht darunter, so daß zu vermuthen ist, daß es nur handschriftlich vorhanden war.

63. Der Augenarzt, ... von Adalb. Gyrowetz 157
Az, No. 53.

64. [Aenderungen des Fouquéschen Undine-Textes.] 162
Ell, 218.

65. Violinschule von Rode Kreutzer und Baillot 164

Diese Uebersetzung ist bisher in keine Ausgabe der gesammelten Werke gelangt. Sie darf ihr aber nicht fehlen, weil in vielen der Aussprüche der Verfasser sich Hoffmanns Gesinnungen aufs edelste widerspiegeln. Hoffmann selbst schreibt darüber an den Verleger: „Ein flüchtiger Blick wird Sie überzeugen, daß meine Uebersetzung ganz von der älteren deutschen Ausgabe abweicht, die im Ausdruck zwar nicht übel aber ziemlich weitschweifig ist. Ich habe mich der größten Prezision beflissen und manche Definition zum Theil hinzugefügt, zum Theil schärfer auszudrücken mich bemüht."

66. Deux Trios ... par Louis van Beethoven. Oeuvre 70 192
Az, No. 9.

67. Vertrag zwischen ... Kunz und ... Hoffmann 203
B II, 104.

68. Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza 205
F II, 121. Ku, 99.

Kunzens Ergänzungen sind nur lückenhaft und — wie immer — mit Vorsicht aufzunehmen.

69. [ReiseBulletin.] 210
B II, 113, 119.

70. 1. Symphonie par ... Braun. 2. Symphonie par ... Wilms 213
Az, No. 23.

71. Missa ... da Luigi van Beethoven. 86stes Werk 218
Az, No. 24, 25.

72. Ideal einer Schlacht. Von Tobias Haslinger 223
Az, No. 24.

Von Ellinger als Hoffmannianum angesprochen, hauptsächlich wohl des von H. vielfach angewendeten Don Quixote-Citats wegen.

73. [Der Hamburger Stuhlwagen.] 224
B II, 134, 135.

74. [Die Leipziger Keller.] 225
B II, 139.

75. Beethoven, Musik zu Göthe's Egmont 226
Az, No. 29.

Die Deutung der Ouvertüre und einzelner Zwischenacts-Musiken durch Hoffmann ist unrichtig und längst überholt; dagegen finden sich viele Bemerkungen, die der feinsinnigste Musik-Aesthetiker von heute nicht besser machen könnte. Es ist dies die letzte Beethoven-Recension Hoffmanns, und wir lassen den berühmten Brief des Tondichters an H. hier zur Ergänzung folgen:

Wien den 23ten März 1820.

Ich ergreife die Gelegenheit, durch Herrn N. mich einem so geistreichen Manne, wie Sie sind, zu nähern. Auch über meine Wenigkeit haben Sie geschrieben, auch unser Herr N. N. zeigte mir in seinem Stammbuche einige Zeilen von Ihnen über mich. Sie nehmen also, wie ich glauben muß, einigen Antheil an mir. Erlauben Sie mir, zu sagen, daß dieses von einem, mit so ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne Ihresgleichen mir sehr wohl thut. Ich wünsche Ihnen alles Schöne und Gute, und bin

Ew. Wohlgeboren

mit Hochachtung ergebenster
Beethoven.

76. Des Kapellmeisters, Johannes Kreisler, musikalische Leiden 232
He XV, 110.

77. Drey verhängnißvolle Monathe! 235
T, 295.

78. [Der goldene Nachttopf.] 241
B II, 153.

Daß Hoffmann diese erste, an Wielands „Prinz Biribinker“ gemahnende Idee nicht weiter verfolgte, weiß Jedermann. Vielleicht aber benutzte sie Schaukal für seine Urfassung!

79. [Erklärung der Titelvignetten zu Band 1 und 2 der „Fantasiestücke in Callots Manier“.] 242
B II, 159.

80. [Die Herrlichkeit des lebendigen Lebens.] 242
B II, 162.

81. [Kriegs-Erlebnisse.] 243
B II, 173, 184.

Ergänzung zu No. 76 und Grundlage der „Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden“ (Bd. XII, S. 137.)

82. [Die Curen des Dr. Kluge.] 244
B II, 182.

83. Oratorium: Christus . . . von August Bergt 245
Az, No. 1.

84. Joseph Elsner, Ouvertüren 253
Az, No. 3.

85. Der Freund 256
Kb, 371.

Das Ganze natürlich ein Kreislerianum.

86. Die Automate 262
Az, No. 6.

87. [Plan zu „Die Elixiere des Teufels".] 263
B II, 198.

88. [Anweisungen zur Inscenirung von Fouqué's „Eginhard und Emma".] 264
B II, 206.

89. The exequies of the universal monarchy 266

Flugblatt, erschienen bei Joachim in Leipzig. Das Nähere Hb, 41.

90. Fred. Schneider, Grande Sonate. Oeuv. 20 270
Az, No. 14.

91. J. F. Reichardt, Grande Sonate 274
Az, No. 21.

Im Original steht fälschlich J. G. Reichardt.

92. Französische Delikatesse 279
Ew, No. 155.

Die Autorschaft Hoffmanns ganz unsicher, trotz der Unterzeichnung „Hff." und der Redewendung „im Innersten zerrissen", die auch im „Sandmann" vorkommt.

93. Alte und neue Kirchenmusik 282
Az, No. 35, 36, 37.

94. J. Fröhlich, Sonate et Concerto pour le Pianoforte 297
Az 1815, No. 48.

Diese Recension ist seit dem Jahre ihres Erscheinens nie wieder (auch nicht bei Ellinger) zum Abdruck gelangt. Daß sie von H. herrührt, ist ganz unzweifelhaft; der Styl allein würde es bestätigen, wenn nicht ein von Hans v. Müller mitgetheilter Brief H.'s an Härtel vom 12. September 1814 vorläge:

Ew. WohlGeboren übersende ich in der Anlage die beyden Rezensionen der Froelichschen ClavierCompos.

Müller findet es unwahrscheinlich, daß der Abdruck erst 14½ Monate nach der Ablieferung (29. November 1815) erfolgt sein sollte. Obwohl das „nonum prematur in annum“ sich heutzutage kein Autor mehr gefallen lassen dürfte — 14½ Monate erachte ich für nicht allzu übermäßig. Härtel wird sich mit dem Abdruck schon deshalb nicht beeilt haben, weil das recensirte Werk in einem fremden Verlag erschienen war. Für die Chronologie unserer Ausgabe war in diesem Falle natürlich das Datum der Entstehung maßgebend.

95. Adrien Boieldieu, Der neue Gutsherr 299
Az, No. 40.

Bedeutsam durch völlig Richard Wagnersche Ansichten.

96. W. F. Riem, Zwölf Lieder alter und neuerer Dichter 303
Az, No. 41.

Auch hier wieder ein Wagnerscher Gedanke; vergl. Hans Sachs in den Meistersingern:

All Dichtkunst, all Poeterei
Ist nichts als Wahrtraumdeuterei.

Die „Neuesten“, von Hugo Wolf angefangen, können Vieles aus dem Aufsatz lernen.

97. Der Opern-Almanach des Hrn. A. v. Kotzebue 312
Az, No. 43, 44.
98. Oginsky, Zwölf Polonoisen 321
Az, No. 47.
99. Ahnungen aus dem Reiche der Töne 323
Mb 1816, No. 45, 46.

Diese Urfassung von „Johannes Kreislers Lehrbrief“ wurde erst veröffentlicht, als der von H. veränderte Text bereits im 4. Band der „Fantasiestücke“ 1815 (S. 367 ff.) abgedruckt war. Cotta ließ sich also noch länger Zeit als Härtel mit den Fröhlichschen Sonaten. Vgl. die Anmerkung zu No. 94.

100. Briefe des Baron Wallborn und des Kapellmeisters Johannes Kreisler 325
Mu, 272.

Das zum Verständniß dieses Briefwechsels nöthige Vorwort Fouqués fehlt in fast allen Ausgaben und ist deshalb hier in kleinem Druck gegeben.

101. Der Magnetiseur 327
Fc II, 340

Geringfügige andere, in Hm verzeichnete, Varianten blieben unberücksichtigt.

102. Der goldene Topf 329
Fc III, 256.

Wahrscheinlich wird Schaukal in seiner „Urfassung" (vgl. Vorwort, Anmerkung) auch diese paar Zeilen benutzen. — Man beachte, daß es im ersten Druck „goldene" heißt.

103. Der Revierjäger 330
Hm III, 387.

Nur ganz Weniges ist aus dieser Vorlage entnommen. (Vgl. das Vorwort.)

104. Die Nonne an die Braut 330
Ns.

105. Briefe über Tonkunst in Berlin. Erster Brief 332
Az, No. 2.

106. Der Dey von Elba in Paris 342
Fbl, 76.

Der „Vetter Andres" ist bekanntlich eine Figur des Matthias Claudius.

107. [Literarische Fehden.] 352
B II, 229.

108. [Gerichts-Thätigkeit.] 353
B II, 230.

109. [Nachricht.] 353
Hs, No. 82.

Vgl. No. 89.

110. [Sänger, Schauspieler und Publikum.] 353
B II, 243, 245.

111. Der Sandmann 354
Hm III, 354.

112. Die Abentheuer der Sylvester-Nacht 356
Fc IV, 22.

113. Kreislers musikalisch-poetischer Clubb 357
Prinzessin Blandina 358
Fc IV, 149.

Meine Meinung über dieses köstliche Stück habe ich in mehreren Arbeiten niedergelegt, die Band XIV, letzte Seite verzeichnet sind. Es handelt sich um die Nummern 12, 16, 18.

Kreislers musikalisch-poetischer Clubb...................... 396

114. Die Alpenhütte. Oper von Kotzebue und Schmidt 397
Vz, No. 109.

Ueber den Text vergl. No. 97. Auch Karl Loewe hat ihn komponirt; einzelne Nummern dieses Jugendwerks sind in Band 1 der großen Loewe-Gesammtausgabe (Breitkopf und Härtel) zum Abdruck gebracht.

115. Ein Brief von Hoffmann an Fouqué 398
Ft (1818), 220.

116. [Vorschläge an Fouqué zur „Undine".] 402
Bf, 140.

117. [Die „Lotosblätter" des Otto Heinrich Graf Loeben.] 403
B II, 277.

118. [Schillers Nachtreter.] 404
B II, 278.

•

1.

[Die Hosen des Sir Ott.]

[7ten December 1794.]

Wie Andacht und Frömmigkeit, die immer mit goldenem Zepter in unsrer Familie geherrscht haben, es heischte, daß wir unsre Sünden bereuen und zur Communion gehn mußten, wolte der dicke Sir recht anständig erscheinen und wusch daher Freytag vorher aus seinen schwarzen Hosen sehr sorgfältig die Rudera des Durchfalls einer unverschämten Schwalbe und der fetten Theile der Sauce eines wohlschmeckenden Ragouts, hing sie bey sehr schönem Wetter unter sein Fenster und watschelte darauf zum hypochondrischen Freunde. — Unter der Zeit entstand ein heftiger Platzregen, kaum sah ich die durchnäßten Hosen, als ich den unwiederstehlichen Trieb fühle, dem Platzregen ein wenig zu Hülfe zu kommen, ich leerte also 5 Gießkannen und 3 volle pots de chambre auf die unglücklichen Hosen aus, welches alles sich sehr schön einzog und sie dermaßen schwer machte, daß der Bindfaden, woran sie hingen, sie kaum zu halten vermochte. — Als Sir Ott nach Hause kam, war der erste Gang zu seinen Hosen. Flossen gleich nicht helle Tränen über die rothbraunen Wangen seines Angesichts, so verriethen doch klägliche Seufzer die Angst seines Herzens, und Schweistropfen wie Perlen auf der orangenen Stirne den Kampf seiner Seele — 3 Stunden wand er die CommunionsHosen, um alles Wasser hinaus zu bekommen. Des Abends klagte er sein Unglück der ganzen Familie und bemerkte zugleich, daß mit dem Platzregen häßliche Theile und verderbende Dünste heruntergefallen wären, die totalen Mißwachs verursachen würden, denn der Eimer Wasser, den er seinen Hosen ausgepreßt, hätte ganz bestialisch gestunken, worüber denn, als eine Landplage, die ganze Familie seufzte, ausgenommen

die Tante, welche lächelte und versteckt äußerte, daß der Gestank wohl aus der Auflösung gewisser angetrockneter Theile — — — entstanden seyn könnte. — Ich gehörte zu der Parthie die die Landplage annahmen, und bewieß, daß, wenn die Wolken hellgrün aussähen, es immer so wäre —. Der Onkel vertheidigte die Reinigkeit seiner Hosen und sagte, sie wären so orthodox, wie seine Meinungen vom heiligen Geist. — quantum distat ab Inacho ꝛc.

2.

Masquerade an H—[ippel.]

[Zum 18. Januar 1795.]

Schon hör ich sie, die schallenden Trompeten
ich hör den süßen Ton von sanften Flöten
komm — eile — ihr lieblicher Schall
Lockt nicht vergebens uns zum Ball —
Hinweg mit allem, was uns germanisirt
Was uns vor bübischen Lauschern genirt.
Hinweg mit dem Zöpfchen —
das Haar in wallende Locken frisirt
Die leicht und zwanglos das Koepfchen
Umwehn — mit TuberosenPomade parfümirt —
Der runde kleine Hut mit winckenden Federn garniert
Sizt schief drauf, wie's einen Spanier ziert.
Wenn dann kein ArgusAuge es sieht,
Wirfst du übers schwartze Habit
den feuerfarbenen Mantel.
Er sichert dich, glaub mir, vor jedem Tarantel-
Stich, der dir heimlich zugedacht,
Und hült das Geheimniß in ewige Nacht.
Hier, nim die klingende Zitter. —
Schon manches eiserne Gitter
brach ihrer Accorde süße Harmonie
Gemischt mit zärtlichen Minnesangs sanfter Melodie. —

Wir treten in den hellen Tanzsaal hinein
Fast jeden Durchgang versperren
Uns Haufen großnasigter Herren.
„Wer mag das seyn?"
Zischelt der eine dem andern ins Ohr.
Wir dringen mit spanischer Grandezza vor,
Und Domino's, und Nobili
und Herren aus Algier und Tripoli
Und Schweden Dänen Israeliten
Schweben hinweg vor unsern Schritten.
Da tanzen im bunten Gewühl
Nach voltönger Instrumente Spiel
Venezianer mit Griechinnen
Und Herrn mit Bärten von Taft mit holden Charitinnen. —
Wer ist dies Mädchen im weißen griech'schen Gewand?
Gegürtet nur einfach mit blauem flatternden Band?
Kunstlos umwallen
Den Schwanenhals, den weißen Nacken
In üppiger Fülle die braunen Locken
Und fallen
Auf den schwellenden Busen herab
Frostigem Stoicismus ein ewiges Grab —
Bald nähert feyerlichen Ganges
der Spanier sich ihr — er spricht ein breites ein langes
von spanischem Nonsens ihr vor.
Sie neigt vertraulich ihr Ohr
Um was zu verstehn was er selbst nicht verstand
Doch bald wird's deutlicher, er spielet
manch zärtlichen Ton auf seiner Zither, sie fühlet
Im sanften Drucke der Hand
Wen ihr die neidische Larve verhüllt
Und jeden Druck begünstigt ein holdes Verzeyhen
ein leiser Gegendruck —. Von süßer Wonne erfüllt
Schwebt, ach so innig, so warm
Umschlungen von ihres zärtlichen Spaniers Arm
Sie leicht durch die bunten staunenden Reyhen

3.

Der Geheimnißvolle.

[Fragment eines Romans. März 1795.]

Wie so schön ist doch Freundschaft! Ich beneide euch nicht, ihr Weiber und Mädchen, um euer Geschlecht! — Wahr mag es seyn, daß euer luxuriöser Sinn sich trefflich darauf versteht, in tausend feinen Nüancen Genuß einzuathmen, wo wir mit gröberm Sinn die ganze Masse einschlucken; wahr mag es seyn, daß unsere Liebe Eis vom Nord Pol ist gegen die Gluth, die dies Gefühl in eurem Herzen entzündet, daß unempfindsame Klötze wir oft da sind, wo Geist und Leben euer ganzes Leben elektrisch durchzuckt; aber ich beneide euch nicht, stolz auf das Geschenk der Männer, die Freundschaft — Tausendkehligt hör ich Euren Einwand — triumphirend schließt ihr euch untereinander in die Arme „lieben wir uns nicht?" — Aber verzeyht, daß ich mir nichts abdingen lasse und sogar über eure heiße Umarmungen ein wenig lächle. Viel Gründe unterstützen meinen Satz für's Männer Monopol — Einer ist wichtig, aber es ist ein wenig indiscreter als man gewöhnlich seyn darf ihn anzuführen — Ohne Risko ein notwendiges Stück am Exterieur zu verliehren würd ich es nicht wagen können diesen Grund vor der Tribune der Weiber zu verfechten, müßten sie mir erst auch zugeben, daß Sinnlichkeit das große Triebrad ihres Thuns und Lassens ist, was sich in unglaublicher Schnelle unaufhörlich dreht — Die Freundschaft thut gar nichts für die Sinnlichkeit, aber alles für den Geist. Ihr Genuß ist das Wohlwollen fürs verwandte, die Seeligkeit des Wiederfindens gleicher Regungen — haben wir den gefunden der uns versteht, in dessen Brust wir mit Entzücken gleiche Gefühle, in dessen Kopf wir eigne Ideen ausspähen, der mit gelaütertem Sinn für Tugend und Schönheit mit uns den Blumenpfad oder den dornigten Weg, den wir wandeln, betritt, wie ganz anders mahlt sich uns dann die Welt, und unser Selbst wird uns dann nur erst werth. Ein Heroismus, schon der Natur der Weiber entgegen, stählt uns zu Thaten, denen ohne den Geliebten unsere Schwäche unterlegen haben würde — Ja mein Theodor, beyde wären wir nicht das, was wir sind, wenn das Schicksal nicht unsere gleich

gestimmten Herzen vereinigt hätte. Ehe die Geburtsstunde unsrer Freundschaft schlug, hab' ich recht erbärmlich in meiner Clause gelebt. Mein Geist war ein Gefangener, den man eingesperrt hatte und unaufhörlich bewachte . . . .

4.

[Ueberbleibsel eines Jugendromans.]

[Frühling 1795.]

CORNARO

Memoiren des Grafen Julius von S.

Geschrieben

In den Frühlingsmonden des Jahres 1795

5.

[Die Knopfmacher-Familie.]

[18t Julius 1796.]

[Mein] Cicerone und Reiseami war ein Knopfmacher, und hatte eine sehr hübsche Frau, — eins von den feinen Gesichtern aus dem Lavater, — gegen die man gleich freundlich seyn muß, wenn man nur ein einzigesmahl einen Crayon zwischen den Fingern Kunstmäßig gehabt hat. Die kleine KnopfmacherFamilie versammelte sich um den zurückgekehrten Papa, der blos eine Visite in K. abgestattet hatte, aber 8 Tage, für ihre Liebe eine lange Zeit, weggeblieben war — eins kletterte ihm an den Hals herauf — eins umklammerte seine Knie — und als er nun vollends bunte Pantoffeln für die Mädchen, und Gastkuchen auspakte, da hättest Du die Freude sehen sollen — Das Kleinste erwachte jetzt auch in der Wiege und lallte seine kleinen Aermchen ausstreckend nach der Mutter, die lächelnd die Falten aus dem Bratenrocke des Mannes, der eben aus dem Mantelsack hervorgegangen (nehmlich der Bratenrock) war, ausstrich, und den vom Königsberger Gastmahl restirenden Staub — den FederAnflug ausbürstete — Ein alter Mann mit dem frappantesten Gesichte, der am Tische Knöpfe ausarbeitete, füllte die Szene mit BewillkommungsKomplimenten und einem sehr höflichen Sermon an mich und seinen Cumpan — indem er schon längst ganz leise, mit einem Flugblick auf mich, sein

etwas poröses Mützchen hinter sich geworfen hatte und in einer sehr conservirten Frisur mit einem Coeurtoupé dasaß — Jetzt kam Kaffe in einer mächtigen Kanne — Die Frau eilte vom Bratenrock weg um eine PorzellainTasse herunter zu langen und auszuwischen — Die Tasse war für mich — eine von Fayence für den Mann — der alte sah ziemlich lüstern den braunen Trank aus der Kanne fließen, und schmunzelte nicht wenig, als ganz unvermuthet mit einer schnellen Wendung der Mann ihm seine Tasse darbot und all' seine Höflichkeits Weigerungen mit einem lauten Ruf nach einer neuen Tasse abschnitt — Die Kleinen versammelten sich um den Tisch mit ihrem Kuchen in der Hand — die Bitte um Kaffe durften sie nicht wagen — und doch bissen sie nicht in den Kuchen — ich fütterte sie aus meiner Tasse, indem ich den Kuchen einbrockte, und es ihnen mit dem Theelöffel herauslangen ließ — Die Mutter wollte das nicht zugeben, und als ich darauf bestand, schenkte sie, um mir jede Entaüßerung zu ersparen, ihnen nun ein Napfchen zur Tunke ein — jetzt war allgemeiner Jubel — alles trank Kaffe, und sogar der HausKater, der mit hohem Rücken knurrend schon längst an die Familie näher getreten war, bekam fetten Rahm — ich hatte mich so bey den Kleinen insinuirt, daß sie mich nicht fortlassen wollten, als man mich zur Post rief — ich küßte sie alle — und auf den sanft gerundeten Contour der Lippen des Weibes hätte ich auch einen YoricksKuß gedrückt, als ZueignungsDokument meiner Seele und InnungsGruß des Handwerks, das ich treibe um besser zu seyn, als ich ohne dasselbe wäre und seyn könnte. —

6.

[Jean Paul- und Sterne-Parodie.]

[1796? Mit 3 Abbildungen.]

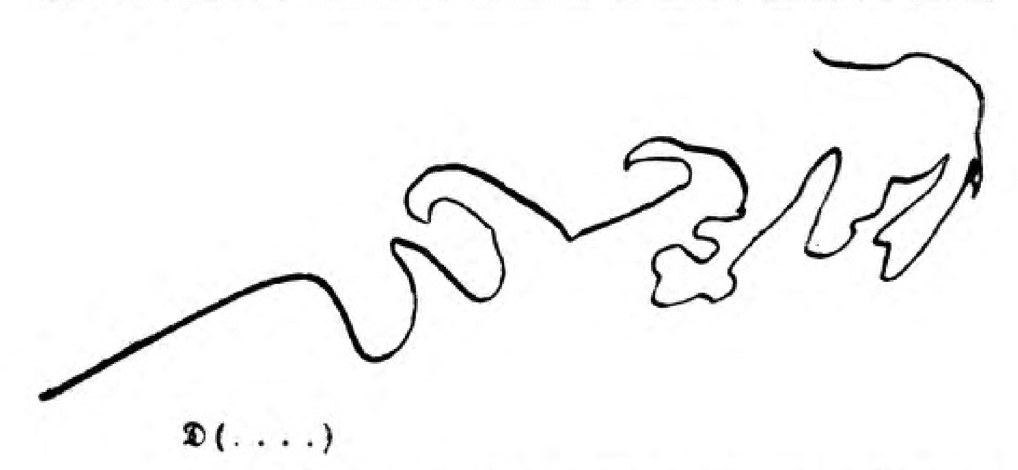
— Sieben ParadiesVögel erhoben sich mit stolzem Gefieder und wogten gen Osten — Sterne sanken hinab — aber die Lilien blühten und es fiel ein blutiger Tropfen hinab und der Engel des Todes berührte das Herz des Menschen — es war aber alles nicht wahr — denn die Allongen-Perrücke welche der Mond angelegt hatte, konte nicht so viel Schatten werfen, daß ein Liliputaner den Meißelschlag des ehernen Wächters in Zion in den Sand zu graben und des



Hyginus Meisterwerk von Grossanten und Sykophanten niederschmetternden TrompetenSchalls Stickluft in der Seifenblase Ruhm — Gott was sind wir Menschen — gestern lebte der Capitain noch — einzuathmen und Leysers Meditationen zu erdolchen im Stande gewesen wäre —

Hier hat der Corporal Trim sein Freyheits-System einzurücken und es geschieht also:

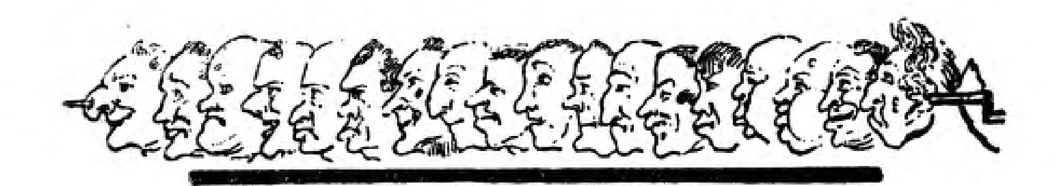
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —



D(. . . .)

— Seyn Sie so gütig den Tristram Shandy nachzulesen, und Sie werden Sich von der Vortrefflichkeit des Trimschen

Systems noch mehr überzeugen — ich hätte auch weniger Gründe dafür angeben können — argumenta ad hominem — ad crumenum pp — indessen bin ich von dem Gegentheile überzeugt; oder mit andern Worten: seit der Zeit, daß ich Noten und Zoten schreiben lernte, scheinen mir die Angriffe auf die Unsterblichkeit der Seele nur Windbälle für feuersprühende Batterien in diesem elenden PißWinkel der Santa Hermandad der Menschheit zu seyn. — Vergleichen Sie zum Beyspiel jenes edle BruderPaar auf vorstehender Seite mit diesen elenden Zerrbildern nicht wahr? — welche Stumpfheit —



aber die Sterne gehen auf! O Freund wo giebt es noch eine Tugend! wo gibt es noch reine Verehrer der schönen Natur — der ewigen Weisheit — ich sah Städte bauen, aber die Ewigkeit ist ein Bücherschrank und neun Worte stürmen den bibelfesten Satyr herunter in den Bierkrug, der LetheWasser, zur Kalten Schale verbrosamt, uns entgegengießen könnte, wenn tauben Ohren nicht schlimm predigen wäre! — Das Orchester war schon in voller Bewegung — Sie führten Mozarts Requiem mit obligaten Taschenpuffern auf — Ha — Philomele bist du es! — schrie betäubt von des Donners Brüllen an der Katarakte Sturz der Edle, des Regenbogens harrend, der als ein ewig blauer semper idem mit WürfelSchwingen durch des Chaos nächtliche Schwüle arbeitete — er sank — nimmer werd' ich dich . . .

7.

[Musik.]

(15t März 1797.)

Ich liebe nicht mehr die Musik — es ist wahr, was Jean Paul sagt, die Musik legt sich um unser Herz, wie die Löwenzunge, welche so lange kitzelnd und juckend auf der Haut liegt, bis Blut fließt! — so ungefähr lautet die Stelle — Sie macht mich weich wie ein Kind,

alle vergeßne Wunden bluten aufs neue — Neulich war ich mit jenem Mädchen zusammen — in der frohsten Laune — die untergehende FrühlingsSonne warf noch die lezten Strahlen durchs Fenster — alles war so in lieblicher Haltung — ihre Figur schien in den Atomen, welche der Strahl sichtbar machte, zu schweben, und ich fühlte halb zu ihr hinüber gebogen ihren sanften Hauch auf meiner glühenden Wange, — ich war glücklich und wollt's ihr sagen, — das Wort erstarb mir auf der Zunge, als es sechs schlug, und die FlötenUhr das Mozartsche Vergißmeinnicht in feyerlichen Tönen spielte — die lange Wimper ihres Auges senkte sich, und ich fiel in meinen Stuhl zurück — zwey — drey Verse, ich dachte an die Worte

Denk daß ich's sey, wenn's laut in Deiner Seele spricht
Vergiß mein nicht!

Aller Frohsinn schwand dahin, und ein Fieberfrost kühlte die Gluth, welche in mir aufgestiegen war! — Endlich schwiegen die Töne — Es ist vorbey, sagt ich! — Ja — erwiederte sie dumpf — ich wollte ihr zu Füßen stürzen, da dachte ich an — — — —

8.
[Aus dem Riesengebirge.]

[15t Oktober 1798.]

Wie habe ich an Dich gedacht, als ich in jenem FelsenAbgrund stand — zwischen den RiesenMauern, die sich auf beiden Seiten aufthürmten — Tannen, höher als die höchsten Masten, schienen mir niederes Gesträuch, Moosartig durch die Steine gewachsen — Vor mir stürzte sich der Zacken 200 Fuß hoch mit furchtbarem donnernden Getöse hinab — Laß mich diese Gegend Dir mit wenig Worten beschreiben — Wir gingen von Schreiber[h]au, einem kleinem Dorfe ohnweit Warmbrun, durch einen Wald der allmählig immer steigt nach der Gegend des Zackens. Wir waren 2 Stunden gegangen, als wir ein ungewöhnliches Rauschen vernahmen — dies war schon der Fall — Immer stärker — immer mehr durch die Felsenklüfte hallend wurde das Geraüsch — noch eine halbe Stunde — wir traten aus dem dichten TannenGebüsch, und standen am Zackenfall — eine ungeheure Wassersaüle die sich in eine unabsehbare Felsenkluft zu senken schien. Nun kam es darauf an hinabzusteigen, um den Fall in seiner ganzen Riesen-

größe von unten herauf zu sehn, da aber die Felsen mit Moos bezogen, sehr glatt, und überhaupt der Erdboden durch den Regen sehr schlüpfrig geworden war, das Heruntersteigen überhaupt auch immer sehr gefährlich ist, so war ich von der Gesellschaft der einzige, der es wagte unserm Führer, einem kleinen Jungen, nachzusteigen — Schon eine beträchtliche Höhe war ich mit Mühe herabgeklettert, als ich eine steil herabhängende Leiter von 26 Sprossen erfand — sie wird beym Holzflößen gebraucht — endlich war ich in der Tiefe — quer über den Zacken führte ein schmaler Steig ohngefähr 12 Fuß über dem Wasser — über diesen ging ich, um auf ein in der Mitte des Zackens dicht vor dem Fall hervorragendes Felsenstück zu kommen — hier sezte ich mich hin — Die Größe, die Erhabenheit — das furchtbar Schöne des Anblicks kann ich nicht beschreiben — die Sonne schien auf den Fall — und nun glich er geschmolzenem Silber — In dem Wasserstaube, der die Luft umher über dem Felsenbecken nezte, bildeten sich tausend Regenbogen in den mannigfaltigsten Farben — Nun ein Blick in die Gegend — von beyden Seiten thürmen sich perpendikulär die Felsen auf — ihre Wände sind so glatt, daß sie abgemeißelt zu seyn scheinen, zwischen diesen Felsen, die eine unabsehbar lange Straße bilden, stürzt sich der Zacken nach dem Falle durch die Felsen Ufer fort — In der Ferne entdeckt man die mannigfaltigsten Thäler und Berge, die in das BlauGrau des Aethers halb verhüllt in Sonnenblicken hervorschimmern. Um Dir einen Begriff von der Gewalt des Zackenfalls zu geben, füge ich nur noch hinzu, daß zwey Männer ein großes Felsenstück so heranwälzten, daß das Wasser oben es fassen konnte — Wie ein kleiner Ball wurde das Felsenstück geschleudert, daß es in hundert Stücke zersprang — Ich habe auch den Kochelfall gesehn, dieser ist nicht so wild romantisch, aber schön, er verhält sich ungefähr so zum Zacken, wie Emilia Galotti zu den Raübern von Schiller —

9.

[Neujahrsnacht.]

[31t. Dezember 1798.]

Eben schlagen alle Uhren zwölfe — So viel Wünsche — Hoffnungen — Aussichten — drängen sich zusammen — ich habe so viel

zu bereuen — so viel unzuzurechnende Verschuldungen auszusöhnen — daß selbst der Traum meiner Kindheit — ein seeliger, beglückender Schatten aus Elisium — mich kaum mehr so glücklich macht, als nur noch voriges Jahr — Auf die zwölfte Stunde der NeujahrsNacht habe ich immer viel gehalten — immer weckte mich da die sanfte Musik von Clarinetten und Hörnern auf dem Schloßthurme — ich glaubte kindisch fantasirend — silberne Engel trügen jetzt das neue Jahr einem Sterne gleich am blauen Himmel vorbey — aber ich hatte nicht Muth aufzustehn und zu sehn — ihren Flug hörte ich in jener für mich damahls himmlischen Musik. — Du glaubst nicht, wie unbeschreiblich weich mich solche Erinnerungen machen — Ohne jenes Alter der Unbehülflichkeit — der Irrthümer zurükzuwünschen, liebt man dessen fromme Traüme —

10.

Die Feuersbrunst.

Ein DosenGemählde von Rembrand.

[1802? Mit einer Abbildung.]

Ein schreckliches Feuer — der Hintergrund ist nur eine sehr kleine Parthie des an sich schon ziemlich kleinen Gemähldes, allein die wogen-

den wirbelnden Rauchwolken — die kreuzenden Fontainengüsse der arbeitenden Spritzen, die Massen der einstürzenden Häuser — die verzweifelnde Waghalsigkeit der Arbeiter — alles läßt schließen, daß die ganze Gegend schon verheert seyn muß — Vorne ist ein Kloster in dringender Gefahr — ein Moench (von welchem Orden, ist nicht recht zu sehen — in Pohlen sagt man ein Xioz, und damit gut) sizt zum Retten bereit auf dem Dache — Himmel welch ein Irrthum — wie kann das Haus ein Moenchskloster seyn, wenn ein junges schlankes Frauenzimmer zum Fenster heraussieht — Also nicht ad majorem dei gloriam sind Ew. WohlEhrwürden so armiert mit der Hausspritze unterm Arm und dem FeuerEimer in der Hand? — vielleicht wohnt eine besondere Stütze der Kirche im Hause oder — Mit welcher Sicherheit — ich möchte sagen Behaglichkeit der Sohn der Kirche seinen gefährlichen Sitz behauptet als wär's ein Beichtstuhl — der rechte Arm ist der Spritze wegen so gut als unbrauchbar, der linke Fuß hängt los herunter, und nur der rechte Fuß erhält, sich gegen die losen Dachziegel stemmend, das Gleichgewicht — Die Kühnheit dieser Stellung steht in Contrast mit dem Ausdruck des Gesichts — man würde nicht wissen was hier der leis' verzückte Mund — das schwärmerisch gesenkte Auge — der fantastische Nasenwinkel sollte, wenn man nicht den Blick an dem linken Arm hinabgleiten ließe und hier einen Strauß entdekte den die schlanke Schoene dem geistlichen Retter reicht — nun ist alles erklärt — Ha — um dieser Heiligen willen sitzen Ew. WohlEhrwürden so wohlgemuthet auf dem Dache? — aber fürwahr sie ist es werth — mit welcher Grazie sie den Strauß dem Retter hinreicht — Rembrand ist kein Schönheitsmahler aber man sieht es der Figur an, daß er alles mögliche that seinem Engelchen des Lichts so viel Grazie als möglich zu geben, ein Zeichen, daß es dem Modell welches er im Sinne hatte daran nicht fehlte. Mit welcher Gierde — mit welcher Anstrengung der geistliche Herr nach der Spende seiner Heiligen langt — der Gegenwart entrückt läßt er Feuer Feuer seyn — irre ich nicht so hängt auch seine Spritze so ziemlich loß und wird gleich mit großem Geprassel herunterstürzen — dem geistlichen Herrn kann ein gleiches wiederfahren — allein — er sieht den Strauß — an demselben befindet sich eine Hand — dann ein Arm — eine Schulter — ein Busen — was ist alle Gefahr! — Der Strauß scheint mir von

Amaranthen gebunden zu seyn — ein Freund von mir wollte ein Oehlblatt daran wahrnehmen — allso wohl gar ein Versöhnungssträuschen? — Die Stellung der Heiligen zeigt, daß sie wahrscheinlich aufgestiegen ist und sich doch noch heben muß um den Diener des Herrn der oben sizt wie in einem Wolkenkukkuksheim zu erreichen — allso Anstrengung von beyden Seiten — wechselseitiges Entgegenkommen — wahrhaftig es steht so übel nicht mit dem Xioz — die Heilige will ihm wohl — vielleicht nimt er sich von unten herauf gesehn besser aus und sie sah, ihn sonst immer anbetend von oben herab — An der Ecke klimt ein armer Teufel hinan, von dem man nicht weiß, wollte er aufs Dach oder ins Fenster — beydes mußte ihm so angegriffen mißlingen — gerade die Ecke zu wählen! Er hat sich schon die Nase an den Dachziegeln wund gestoßen welche heftig blutet — der Hut verläßt ihn in der Noth wie ein falscher Freund — es ist schon die helle Verzweiflung, daß er sich so mit verrenktem Daumen an die Mauer ankrallt, gleich wird er seinem Hute nachstürzen, ein Guß aus der Spritze des geistlichen Herrn könt' ihm auf der Reise nicht schaden — und doch — mirabile dictu — noch in der TodesAngst äugelt er nach der Heiligen und sieht aus wie einer dem das Wasser im Munde zusammenlaüft — Pohlnische Mützen sind treuer als Hüte — aber dem was da hinten drunter stekt sieht man's auch an, daß es nicht gehn will mit der Kletterey — Weder das Feuer noch das Licht aus der Stube rechtfertigen den blendenden Glanz auf der Tonsur des glücklichen Xioz — es scheint so ein eigenthümliches elektrisches Flimmern zu seyn — ich glaube daher auch daß der linke Fuß eigentlich auf der Wache ist um gelegentlich das nöthige mit der pohlnischen Mütze abzumachen, wenn sie sich etwa höher, als es dem Wohl der Kirche erspieslich ist, heben sollte — solche Hausmittelchen wählt wohl ein elektrischer Kopf. — Hinten erhebt sich noch eine Gestalt und droht dem Seelenhirten; mein Vetter weint immer, wenn er dies Gesicht ansieht — er sagt, es sei dem seel'gen Papa so ähnlich der vor 23 Jahren in Curland starb — Was soll man aber . . . .

11.

Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt.

[9. September 1803.]

Ich danke dir von Herzen, mein lieber Freund Theodor, daß du mir die bestellten Bücher so bald übersendet hast. Der Pater Prior hatte die Gnade, mir die Kiste, ohne sie zu öffnen, auf die Zelle zu schicken, und es war mir lieb, daß Bruder Vincentius, der mich besucht hatte, eben fortging, als ich sie erhielt und begierig auspackte; er würde an den vielen bunten Heften, die du mir ohne weitere Bestellung mitgeschickt hast, ein Aergerniß genommen haben. Du irrst dich nicht, mein lieber Freund Theodor: auch in meinen Mauern erfahre ich gern, wie es in der Welt, die ich für immer verließ, zugehet, und deshalb habe ich die Zeitung für die elegante Welt und den Freimüthigen mit vielem Vergnügen gelesen, unerachtet mir manches ganz besonders und ungereimt vorkam, welches wohl daher rühren mag, daß mir in meiner Zelle die Beziehungen fremd sind. So viel habe ich wohl gesehen, daß die Schriftsteller in den beiden Zeitungen sehr böse auf einander und immer ganz verschiedener Meinung sind. Sie lassen sich manchmal recht grob an, und wollen ihre Sache mit häßlichen Ausfällen und anzüglichen Schimpfreden vertheidigen. Das gefällt mir nicht, und ich habe an Se. Hochwürden den Herrn Prälaten gedacht, der einmal den Pater Adalbertus tüchtig ausschalt, weil er in der Predigt am Tage St. Antonii de Padua auf den Doktor Luther ungemein geschimpft hatte. Der Herr Prälat meinte: das hieße der guten Sache mehr schaden als nützen, und sey das Zeichen eines rohen schlechten Gemüths! — Ganz von Freude ergriffen bin ich aber worden, als ich las, daß der berühmte Herr Schiller, der, wenn ich nicht irre, der Verfasser des schönen Gedichts ist, welches Don Carlos heißt, und welches ich, als ich noch in der Welt war, gelesen habe, ein neues Trauerspiel verfertigt und darin den Chor nach Art der alten Griechischen Tragödien angebracht hat. — Es heißt ja die Braut von Messina. — Du weißt, mein lieber Freund Theodor, daß ich von jeher die Musik eifrig studiert und mich nicht begnügt habe

mit dem oberflächlichen theoretischen Wesen, welches hinreicht, etwa eine Votiva, eine Vesper, oder ein neues Offertorium für einen Heiligentag, zu setzen. Auf die Musik der Alten war mein vorzüglichstes Augenmerk gerichtet, und es ergiff mich immer ein tiefer Schmerz, wenn ich in den alten Schriftstellern von den außerordentlichen Wirkungen las, die sie hervorgebracht haben soll, und daran dachte, daß die Art, wie sie ausgeübt wurde, so ganz verloren gegangen ist. Alles was ich in den alten Skribenten auffinden konnte über die Musik und die damit verbundenen theatralischen Vorstellungen der alten Griechen habe ich verglichen; aber noch ist es mir ganz dunkel, was ich in Vergleichung mit demjenigen, was wir jetzt Deklamation und Gesang nennen, von der Deklamation der Griechischen Tragödien, die mit Noten bezeichnet war, von Klanginstrumenten begleitet wurde, und Melopöia hieß, halten soll. Die Chöre der griechischen Tragödien haben sich gewiß noch mehr, als die Deklamation der übrigen Verse, dem eigentlichen Gesange genähert; sie wurden von verschiedenen Stimmen im Einklange vorgetragen und von Klanginstrumenten begleitet. Dies beweist unter andern die Stelle im Philosophen Seneca, wo es heißt:

„Non vides quam multorum vocibus chorus constet, unus tamen ex omnibus sonus redditur. Aliqua illic acuta, aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris feminae, interponuntur tibiae, singulorum illic voces latent, omnium apparent etc.“

Wie das aber eigentlich ins Werk gerichtet wurde, in wie fern sich die Deklamation des Chors der wirklichen Melodie näherte oder nicht, davon habe ich keine deutliche Vorstellung, und so viel ich weiß, ist es auch bis jetzt niemanden gelungen, dem Dinge so auf die Spur zu kommen, daß man es hätte nachmachen können. — Den Herren Gelehrten in Weimar war die wichtige Entdeckung vorbehalten! — So wie ich lese, wird das erwähnte neue Trauerspiel des Herrn Schiller dort auf der Bühne aufgeführt, und unbezweifelt hat man daher die Deklamation notirt, und sie wird von Klanginstrumenten begleitet. Schreibe mir, mein Lieber, ob Herr Schiller selbst, oder ein Anderer den Alten so glücklich auf die Spur gekommen ist, und welche Mittel man angewendet hat, die Schauspieler und Tonkünstler in das Geheimniß der uns ganz fremd gewordenen Melopöia einzuweihen.

Jemand schreibt zwar in dem Freimüthigen, daß der Chor von sieben Männern gesprochen worden sey, und daß es geklungen habe, als sagten Schüler ihre Lektion auf, und ich kann mir auch in der That nichts Läppischeres und Ungereimteres denken, als wenn mehrere Leute auf dem Theater Verse hersagen, ohne an jene notirte Deklamation, die sie zum Halten des Tons und des Rhythmus nöthigt, gebunden zu seyn; ich kann es mir aber gar nicht denken, daß die gelehrten Herren in Weimar jemals auf den Gedanken gerathen seyn sollten, den Griechischen Chor wieder auf das Theater zu bringen, wenn sie nicht die Art seiner Darstellung bei den Alten im ganzen Umfange inne hätten; bei der Vorstellung, die jener tadelsüchtige Mann sah, waren die Tibiisten wahrscheinlich noch nicht eingespielt. Schreibe mir doch ferner, mein lieber Freund Theodor, ob die Flötenspieler die Deklamation durch das ganze Stück begleitet, oder nur den Chor unterstützt haben, so wie auch, ob man die Tragödie mit Masken und mit dem Kothurn gegeben hat. Auch bin ich begierig, zu wissen, was für eine Wirkung der Chor auf die Zuhörer gemacht hat: ob sie erschüttert worden sind, oder ob es den Schauspielern so gegangen ist, wie dem seligen Herrn Professor Meibom, den der ganze Hof der Königin Christina auslachte, als er eine Griechische Arie zu singen anfing. Das war unartig, denn der Mann war grundgelehrt, und meinte es gut, hatte aber manchmal sehr närrische Einfälle, wie man es in vielen Schriften lesen kann. Endlich wünsche ich von Dir, über die Ursache belehrt zu werden, warum der Herr Schiller zu dem Trauerspiel nach Griechischer Art nicht eine Heroengeschichte aus der alten, sondern eine Historie aus der neuern Zeit gewählt hat. Das kommt mir so vor, als wenn die hiesigen Nonnen zu St. Ursula das Staatskleid, welches sonst die Gebenedeiete trägt, zu Weihnachten dem heiligen Kinde anziehen; das ist immer zu lang und zu weit, will überall nicht passen, und sieht nicht gut aus.

Hat man nur erst die Melopöia wieder hergestellt, und sind die Leute über das Ungewöhnliche des ersten Eindrucks weg, so wird sich das Weitere wohl geben. Ohne Klang-Instrumente, ohne notirte Deklamation wird alles nur ein unnützes Geplapper seyn. Das Trauerspiel General Wallenstein, welches von Herrn Schiller in Versen

geschrieben seyn soll, und die Hussiten vor Naumburg, welches ein schönes Stück seyn muß, da sie sich so darüber streiten, werden sie mit der tragischen Baßflöte (tibia dextra), und die neuen Lustspiele des Herrn von Kotzebue in Versen, mit der komischen Diskant-Flöte (tibia serrana) aufführen. Das möchte ich selbst gerne hören. — Lebe wohl, mein lieber Freund Theodor, ich bete für dich zu den Heiligen und bin 2c. G. D.

12.

Der Preis.

[Ein verloren gegangenes Lustspiel. 22. September 1803.]

Der Verfasser des bey[l.] Lustspiels der Preis wählte unter mehreren Plänen, die ihm vorschwebten, den einfachsten, und die Ausführung desselben führte die einfachen Charaktere von selbst herbey; ob es ihm gelang doch das ganze interressant zu machen ist eine Frage, die der Areopag, welcher zu Michaelis d. J. die armen Musensöhne, welche um den ausgesezten Preis rangen, richtet, zu entscheiden haben wird.

Kan indessen der Preis auch nicht den Preis erringen, so wird es dem Verfasser an hundert Meilen von der Residenz entfernt doch große Freude verursachen, wenn Ew. HochwohlGeb. seinem Machwerk einige Aufmerksamkeit schenken, er hofft sogar jezt einiges Licht darüber zu erhalten,

quid valeant humeri aut ferre recusent,

da er schon seit mehreren Jahren in einer Einöde von dem Throne der Kritik weggebannt ist und, da er den Dämon der Eigenliebe wohl kennt, über sich selbst zu seiner Quaal in völliger Ungewißheit lebt.

Sollte das ganze Werk für einen Schreibfehler geachtet werden so widmet es der Verfasser demjenigen aus dem Areopag der Locken oder gelocktes Haar trägt — es ist schönes weiches Papier.

13.

[Musikalische Ideen.]

[Den 2t Oktober 1803.]

Mit meinen musikalischen Ideen gehts mir so wie mit Savonarola's des Märtyrers zu Florenz, dessen Geschichte ich in diesen

Tagen las, Eingebungen: — Erst schwirrts mir wild im Kopfe herum — dann fange ich an zu fasten und zu beten d. h. ich setze mich ans Klavier, drücke die Augen zu, enthalte mich aller profanen Ideen und richte meinen Geist auf die musikalischen Erscheinungen in den vier Wänden meines Hirns — bald steht die Idee klar da — ich fasse und schreibe sie auf wie Savonarola seine Prophezeyhungen — Obs nur andere Componisten auch so machen mögen? —

14.

[Über den Romanschmierer Carl Friedrich Cramer.]

[8ten Oktober 1803.]

Aus Unmuth hab ich einen Roman von Cramer durchblättert „der verworfene Julius" benahmset. Nach beliebter Manier sind über jedem Kapitel Verse — unter andern Cap. 18 Th. 2.

Kurz wie der Titel
Sey dieses Kapitel
Denn — so schofele Sachen
Wer wird sich was draus machen!

Kann man sich etwas „schofeleres" denken als diese Verse! — Das ganze Geschreibsel ist wirklich unter aller Critik — Nichts ist lächerlicher als wenn schlechte Schriftsteller eine weise Miene annehmen und den Mentor spielen. Herr C hat es in diesem seinem Machwerke bis zum Ekel gethan — hinter manchem Capitel komt eine förmliche Nutzanwendung mit „Allso und deswegen"! — In der Vorrede sagt er, daß er noch vieles in seinem Schreibtische liegen habe zum [Verbrauchen], was auch wohl erst nach seinem Tode zu Tage befördert werden würde — Gott behüte und bewahre uns für die Cramerschen Posthumi! — Ich war in Secunda als ich den 'deutschen Alcibiades' las — da machte das Ding eine gewaltige Wirkung auf mich — ich hielt den Verfasser für das erste Genie unter der Sonne, und Stoelzeln der wie ich glaube die TitelKupfer gezeichnet hat für einen zweiten Raphael — Die Risa mit dem schelmisch aufgehobenem Finger vor dem Munde war mir nehmlich das Ideal weiblicher Schönheit, und ich suchte das Meisterstück so wie noch früher einen elenden

englischen Kupferstich der die Eloisa vorstellte mit Anstrengung aller meiner Kräfte zu copiren, es gelang aber nicht! —

15.
[Freyheit!]
[8ten Oktober 1803.]

Meine tägliche Litaney ist

Wann werde ich meine Freyheit erhalten! —

Als ich noch in Glogau war hörte ich einst einen russischen Major — Pole von Geburt — der eines Duells wegen auf der Festung saß am Tage als die ArrestZeit abgelaufen war und ihm der Commend die Freyheit angekündigt hatte ausrufen

Ah je suis libre!

Der Ausdruck seiner Stimme ging mir durch die Seele, ich theilte sein Entzücken — ich dachte an Jorik — an den gefangenen Staar — an die Bastille! — O — ich bin gefangen — ich bin in Banden! — Wann schlägt der Erlösung Stunde!

16.
[Mahlerey und Musik.]
[10. December 1803.]

Die Mahlerey habe ich ganz bey Seite geworfen, weil mich die Leidenschaft dafür, hinge ich ihr nur im mindesten nach, wie ein griechisches Feuer unauslöschlich von innen heraus verzehren könnte — ich würde vielleicht zur großen Erbauung der Umstehenden mit einem Mahle wie jene Prinzessin im Mährchen, die mit dem Salamander kämpfte, der ihr einen unsichtbaren Feuerbrand ins Herz warf, in ein Aschenklümpchen zusammenfallen! — Die Musik mit ihren gewaltigen Explosionen ist mehr ein TheaterDonnerwetter — ein feuerspeiender Berg von Gabrieli (jene Kunst ein Vesuv in natura) — man kann sich mit ihr ohne Gefahr vertrauter machen, darum habe ich sie zu meiner Gefährtin und Trösterin erkieset auf diesem dornigen, steinigen Pfad! — in dieser Abgeschiedenheit steige ich herab oder lieber hinauf in die unbesuchtesten Regionen, wo die Muse ihren ge-

weihten Jüngern das Buch der Geheimnisse aufschlägt. In Prosa so viel: ich studire mit Eifer die Theorie der Musik.

17.

[Malchen Hatt.]

[13. Februar 1804.]

Ein junges blühendes Mädchen schön wie Correggios Magdalena — gewachsen wie die Grazien der Angelika Kaufman stand Nachmittags vor mir! — es war Malchen Hatt — Sie hatte der Mutter Grazie — das Ideal meiner Kindischen Fantasien von dem Vormahls meiner Inamorata stand vor mir — eine süße unbekante Wehmuth ergriff mich — sie blickte mich mehrmahls bedeutend an — gewiß war ich ihr nicht minder merkwürdig als sie mir — Die Mamsell Rink die jüngere introducirte sie — der Onkel sprach unendlich lange von einem Begräbniß — vergebens rang ich darnach dem Gespräch eine interressante Wendung zu geben — das aufgeblühte Mädchen wollt' ich mit meinen Geistes-Armen umranken — ich wollt sie ⟨unme⟩rklich in die magische Kreise meiner Imagination ziehen —

18.

Der Renegat*).

Ein Singspiel in zwey Aufzügen.

[Fragment. März 1804.]

Personen:

Der Dey von Algier.
Ebn Ali, Renegat, Franzose von Geburt.
St. Cyr.
Joseph.
Elisa, St. Cyrs Gattin.
Bellora, Ebn Alis Tochter.
Sklavinnen im Serail des Deys.
Wachen.

Die Handlung ist in Algier.

*) Der Renegat — eine komische Oper, die der geistvolle Verfasser des Riesen Gargantua mit unerschöpflicher Laune dichtet und die, wird sie wills Gott im Jahr 1888 vollendet, alles übertreffen wird, was der Stümper Goethe jemahls in dieser Art schrieb! —

Erste Szene.

(Gegend an den Gärten des Harems — Aussicht nach dem Meer.) St. Cyr sitzt in Gedanken vertieft unter einem CypressenBaum.

I. Introduzzione.

Rezitativ.

Sie zu verliehren! — sie nicht wiedersehn!
Entsezlicher Gedanke! — Quaal die mich
Mit nahmenloser Folter ängstigt!
Soll ich verzweifeln? — Soll ich hoffen? —

A tempo.

Himmlische Ahndung
Lindert die Schmerzen.
Wecket im Herzen
Göttliche Lust!
Wiedersehns Wonne
Trockne die Thränen
Stille das Sehnen
Klopfender Brust!

Doch wie wenn jezt aufs neue mich
Das Schicksal grausam täuschte — wenn auch hier
Zu meiner Marter mich der Ozean
Ans Land gespien! —

Joseph (hervortretend) Triumph mein Freund!
Gewonnen ist das Spiel — gefunden!

St. Cyr Wie — Freund — Elisa, meine Gattin? — sprich!

Joseph Glaub mir mein Freund! sie ist nicht fern

St. Cyr Wo — wo?

Joseph Wir sind am Harem hier des Dey's
Dort wo der Palmbaum seine lange Schatten
Ins Thal wirft. Dort erklimte ich die Mauer
Gesang — der Schall von Instrumenten lockte mich
Lustwandelnd gingen Weiber auf und ab —
Und unter ihnen eine

St. Cyr Wie — Elisa? — O!

Joseph Sie glich ihr ganz an Wuchs und Stellung,
Sie war's!

St. Cyr O Himmel!

Duett.

Sie hab ich gefunden
Die Gattin, die holde!
Es heilen die Wunden,
Es endet der Schmerz!
Voll trunknem Entzücken
Werd ich sie umfassen,
Und feurig sie drücken
Ans pochende Herz!

Joseph
Du hast sie gefunden
Die Gattin, die holde!
Es heilen die Wunden,
Es endet der Schmerz!
Voll trunknem Entzücken
Wirst Du sie umfassen,
Sie feuriger drücken
Ans pochende Herz!

} zu zwey

St. Cyr Aber laß mich meinen Rausch mäßigen — sage mir, Joseph, sollte Elisa wirklich im Harem des Deys seyn? Ach, nur zu sehr fürchte ich den bittern Schmerz der neuen Täuschung!

Joseph Freund! — die augenscheinliche Gewißheit daß Elisa hier seyn muß brachte uns ja her, hast Du das vergessen?

St. Cyr Aber! —

Joseph Als kaum aus dem Hafen von Toulon ausgesegelt uns der Caper aufstieß, schrien nicht alle Matrosen: „Ein Algierer — ein Algierer!" — Die Bauart des Schiffs — die Flaggen — — das Geschrey beym Entern —

St. Cyr O Joseph, es war ein schrecklicher Moment. Nur vor wenig Tagen auf den höchsten Gipfel des Glücks emporgehoben — im Genuß der süßesten Freuden des Lebens — O Barbaren! —

Joseph Aber geschlagen haben wir uns wie die Löwen — kam nur die Fregatte früher zu Hülfe! —

St. Cyr Ach zu spät — der blutdürstige Geyer flog ja schon, die schuldlose Taube in den Klauen, mit rauschendem Fittig davon!

Joseph Pah! — wir wollen ihm schon wieder die Beute entreißen; das müßten wir denn doch bleiben lassen, hätte Sir Elwis nicht ein gut Wort für uns eingelegt!

St. Cyr Was?

Joseph Ich meine in Sir Elwis ZwölfPfündern lag eine überredende Kraft die den Muselmann von unsern Ansprüchen auf die Freiheit bald überzeugte!

St. Cyr O wär ich mit dem Säbel in der Faust gesunken, was ist der Tod gegen die Marter, von Elisan getrennt zu seyn!

Joseph Aber beym heilgen Petrarcha dem Schutzpatron winselnder Inamoratos, eine lumpige Mauer, kaum zwanzig Fuß hoch, trennt Dich von Elisan und Du verzweifelst?

St. Cyr Was sagst Du? — Ja sie ist hier — sie ist mir nah! — in dem melodischen Saüseln des Abendwindes hör' ich ihre Seufzer — ich sehe sie — ihr Bild schwebt mir entgegen — ich komme, Elisa, ich komme! — Von jenem Palmbaum sagtest Du? — Fort — herüber zu ihr!

Joseph Schön — das ist unternehmend! — so lieb ich's — Doch laß uns eins bedenken!

St. Cyr O bedenken — bedenken! — Du hast nie geliebt.

Joseph Doch ist es wichtig.

St. Cyr Nun so sage. —

Joseph Der Dey hat es nicht gern, wenn ihm fremde Leute in den Garten springen!

St. Cyr Was thut das zur Sache?

Joseph Noch weniger lieb ist es ihm, wenn sie seine Weiber stehlen!

St. Cyr Seine Weiber — ist Elisa sein Weib?

Joseph Die Begriffe mein und dein drehen sich hier um einen Beutel Zechinen!

St. Cyr Du durchbohrst mir das Herz!

Joseph Will nichts bedeuten, ist nur eine RedensArt dagegen, wie es der Dey mit dem Durchbohren hält!

St. Cyr Du machst mich ungeduldig!

Joseph Es komt auf einen kleinen Verzug nicht an — in der nächsten Minute springen wir über die Mauer, in der folgenden fangen uns die Schwarzen, und in der dritten sind wir, hohl mich der Teufel, beyde gespießt.

St. Cyr O süß — willkommen ist der Tod für die Geliebte!

Joseph Schön gesagt — eine von den Phrasen die in jedem empfindsamen Roman immer mit demselben Glück wiederholt werden — indessen — so am Pfahle ändert sich denn doch die Ansicht der Dinge.

St. Cyr Prosaischer Mensch!

Joseph Die poetischste Poesie reicht oft nicht aus gegen die fatale prosaische Wirklichkeit — ein durch den Magen gejagter Pfahl — brr — verdammte Situation der allerfatalsten Wirklichkeit!

St. Cyr Aber für Elisa sterb—

Joseph (ihm ins Wort fallend) Leben sollst Du. Hier meine Hand, ich führe Dich durch hundert Pfähle mit gesundem Magen in Elisa's Arme!

St. Cyr O Freund, Du warst schon einmahl der Retter meines Lebens, jezt erst wirst Du Deinem Geschenke unnennbaren Werth geben!

Joseph Also vor der Hand springen wir nicht über die Mauer?

St. Cyr Aber laß uns eilig berathschlagen! —

Joseph Das ist der Punkt wo ich Dich hin haben wollte — — Also — vor allen Dingen müssen wir uns darüber vollkomne Gewißheit verschaffen, daß Elisa wirklich hier ist — dann — (man hört einen seltsamen klagenden Gesang) Horch was ist das für ein Singsang — (der Gesang hebt wieder an) I Du mein Gott — ich glaube sie halten einen Umgang gegen alle Ratten und Maüse in ganz Algier!

St. Cyr Sieh da — ein alter Muselmann windet sich aus dem Gebüsch!

Joseph Ha — ein allerliebstes bildschönes Mädchen hinter ihm — Aurora und Thiton!

St. Cyr Laß uns bey Seite treten — (Sie entfernen sich)

Zweite Szene.

Ebn Ali, Bellora, die Vorigen.
(Ebn Ali hat eine aufgemachte Rolle vor sich)

II. Duetto.

Duett.

Bellora Hihi — hi — ahi — ahi —
Ebn Ali Still! — halte ein
Kannst du durchaus den Ton nicht fassen?
Bellora Ach laßts genug für heute seyn,
Ich kann nicht mehr!
Ebn Ali Bey meinem Bart
Man hört den Sang auf allen Straßen,
Und mein gelehr'ges Töchterlein,
Die kan durchaus den Ton nicht fassen!
Bellora Mein guter Vater, seyd nicht hart!
Ich will ja singen, nur gelassen
Hört mich jetzt an!
Ebn Ali Fort dann!
Bellora Hihi — ahi — ahi — ahi
Ebn Ali Schön — gut jetzt geht es besser schon
Du wirst die erste, ich will wetten
— Nur mehr geschluchzt! — Ha, beym Propheten,
Das ist fürwahr der rechte Ton!
Beyde Hihi — hi — ahi — ahi ahi
(St. Cyr und Joseph treten hervor.)

Joseph Nun möcht' ich in aller Welt wissen —

Ebn Ali Was für Fremdlinge!

St. Cyr — Joseph — das ist der Corsar, der uns alles raubte!

Joseph — Beym Himmel! — nun der Kerl hat zwey Leben, sank er nicht unter meinen Streichen! —

St. Cyr (auf Ebn Ali, der im Begriff war fortzugehen, mit gezogenem Stilet losstürzend) Halt — Barbar — Gieb mir Elisa wieder! — wo ist sie — mit deinem Leben sollst du den Raub büßen — Gieb mir Elisa wieder!

Joseph (zieht ein Stilet) Unsere Diamanten — unsere Stoffe — unser Gold, oder Du bist des Todes!

Bellora (wirft sich vor Ebn Ali) Mein Vater — haltet ein!

Ebn Ali (sie wegschiebend) Fort da! — Nun — stoßet zu, Fremdlinge, mordet einen wehrlosen Mann — ihr werdet viel dabey gewinnen! — eure Diamanten, euer Gold, eure Weiber zwar nicht, die sind in Sicherheit, aber dem Block, dem könt ihr nicht entgehen! — ein Schrey, und ihr seyd von den Wachen des Deys umringt — Nun, was steht ihr so unentschlossen da? —

Joseph (zu St. Cyr) Das war dumm!

St. Cyr (zu Joseph) Wir müssen ihn besänftigen — (laut zu Ebn Ali) Du warst es, unmenschlicher Barbar, der mir meine Elisa, mein Alles geraubt hat —

Joseph (zu St. Cyr) Zum Henker, was willst Du mit diesem barschen Ton, denke an den Block!

St. Cyr Ich denke an Elisa!

Joseph (zu Ebn Ali) Mit Erlaubniß, irr' ich nicht, so machte ich schon an einem ziemlich heißen Tage Ihre werthe Bekanntschafft

St. Cyr Rede — sprich — Du warst es, der mir Elisa raubte!

Ebn Ali (kalt) Ich war's!

St. Cyr O, wo ist sie, wo ist sie — ich beschwöre dich!

Ebn Ali Hast du scharfe Augen, Fremdling? — Komm her — stell' dich auf diese Anhöhe, kanst du mit deinem Blicke die dreyfache Mauer des Harems durchdringen, so wirst du deine Angebetete sehen, wie sie herausgepuzt, wie es der Favorite ziemt, weint und schluchzt und zwischen ein die Confituren in den Mund stekt, welche der verliebte Dey, vor Lachen fast berstend, ihr selbst reicht!

Joseph Nun? — hab ich Recht!

St. Cyr Du hast mir mehr als das Leben geraubt, aber freilich den Sinn für diesen Schmerz hat längst dein unmenschliches Gewerbe verhärtet!

Ebn Ali Derley Reden bringen mich nicht auf, die Menschen sprechen gern über die Dinge ab, so nach der Art, wie sie ihnen gerade erscheinen — Unmenschliches Gewerbe! (mit steigendem Affect) Ha sag mir doch wer ist unmenschlicher — eure Anwälde, die Harpyen gleich auf die arme Clienten, welche kamen um

des Rechtes Beystand wie eine Krämerwaare zu erhandeln, loßstürzen und nicht ablassen, bis der lezte Heller in ihre Tasche, weit wie ihr Gewissen, rinnt, eure Mäkler, die den Bedürftigen mit tausend Fäden umranken und ihn, wie Spinnen die gedörrte Fliege, ausgesogen aus ihrem Netze fallen lassen, eure ewig zögernden Richter, eure schwelgenden Geistlichen, eure Schmarotzer, eure kleine Despoten aus jedem Stande, die den Unterdrückten um den erworbnen Heller prellen, die mit lachendem Hohn ihrem mühevoll hingeschlepptem Daseyn die lezte Hoffnung rauben — Ha was ist unmenschlicher, sie oder ich, der ich in offener Fehde mit dem Säbel in der Faust um Leben, Freiheit, Güter kämpfe — Hast du den Löwen auf meiner Flagge gesehen? — er kämpft um sein Daseyn — auch ich! schleichen, um mich aus meinem Nichts empor zu winden, wie jene Tyrannen, kann ich nicht! —

Joseph Was ist das?

St. Cyr — Ich erstaune — du bist nicht was du scheinst!

Ebn Ali — Nicht was ich scheine? — Ich bin Muselmann, weil ich die Christen, die mich hämisch verfolgten, die mir mehr raubten als ein schönes Weib und Gold — weil ich sie hasse — ich bin Corsar, weil ich kämpfen muß um meine Existenz — weil ich — doch genug. (kalt) Dein Weib ist im Harem des Deys! — Dein Gold habe ich! — Leidest du Mangel, so soll dir mein Diener Ibrahim einen Beutel Zechinen reichen — Gehab dich wohl! — komm Bellora! —

(Ehe er abgeht wirft er noch einen Blick auf St. Cyr und bleibt betroffen stehen — er faßt ihn noch einmahl schärfer ins Auge und geht dann ab)

St. Cyr (wie aus dem Traume erwachend) Ach, Joseph, alle Hoffnung ist verlohren!

Joseph — Ein verfluchter determinirter Kerl. Die Tochter — ein himmlisches Mädchen

Ebn Ali (zurückkehrend, Bellora folgt ihm) (zu St. Cyr) Dein Schmerz scheint groß zu seyn — zudem ist etwas in deinem Gesichte! — hm! —

Bellora Sey nicht so hart, mein Vater, die Fremdlinge sind unglücklich!

Ebn Ali Ihr seyd Franzosen? — hm!

Joseph (zu Bellora) Schönes Mädchen, sey du uns wenigstens hold!

Ebn Ali Sieh da — eine Antwort auf meine Frage! — bedeutet ja! Nun — was kann ich für euch thun, Messieurs?

Joseph — Uns Elisa wiedergeben! — das Gold behalt, wir haben neuen Vorrath!

St. Cyr Mir Elisa!

Ebn Ali Verdammt wenig und verdammt viel gefordert — Elisa ist Favorite.

St. Cyr O Himmel!

Ebn Ali Sie hat sich das durch ihr Weinen und Schluchzen zugezogen!

Joseph Wie das?

Ebn Ali Ja seht, unser Dey hat einen wunderlichen Geschmack. Seine Liebe richtet sich nach dem Talent des Weibes zu schluchzen — ein lachendes WeiberGesicht ist ihm ein Palliativ gegen alle zärtliche Empfindungen, ein fröhlicher Gesang verursacht ihm Krämpfe.

Joseph Sonderbar!

Ebn Ali So wie der Dey sich sehen läßt, bricht der ganze Harem in Heulen und Schluchzen aus, dann will er vor Lachen bersten, das hat der dicke Mann gern — Nun, ihr habt ja schon die Melodie gehört!

St. Cyr Wann?

Ebn Ali Vor wenigen Minuten, ich übte mit Bellora des Deys LieblingsMelodie. Bellora ist für den Harem bestimt.

Joseph Wie — Eure Tochter für den Harem?

Ebn Ali Für den Harem bestimmt.

St. Cyr (mit dem Tone des Vorwurfs) Corsar!

Ebn Ali Heißt so viel als unedler niedriger Mensch — nicht wahr? — Du bist sehr vorlaut, junger Mensch! — Der Dey hält eine Liste über alle aufblühende Mädchen in Algier! — Bellora ist jetzt vierzehn Sommer alt, stelle ich sie ihm nicht vor, so wird sie geholt, und ich erhalte hundert Hiebe auf die Fußsohlen richtig zugezählt — schluchzt Bellora nicht gehörig — abermals hundert für meine wenige Attention für des Deys Wünsche

Joseph (Die Füße hebend) Puh! — ich fühle sie! —

Ebn Ali (mit Ironie) Mitleidge Seele — (zu St. Cyr) wie heißt du?

St. Cyr St. Cyr.

Ebn Ali Gebürtig?

St. Cyr Aus der Provence.

Ebn Ali (bey Seite) Alles trifft zu — (laut) Mein Freund, Hinsicht deines ehrlichen Gesichtes will ich glauben, du seyst besser als viele deines Gleichen (auf Joseph zeigend) diesen ausgenommen (zu Joseph) Da hast du meine Hand löwenkühner Jüngling — (sich ans Hinterhaupt fassend) 's war eine verteufelte Kopfwunde — nun sie ist geheilt — (zu St. Cyr) Du sollst Elisa sehen — sie sprechen

St. Cyr Gott!

Ebn Ali Alles übrige sey in deine Hand gelegt — ich werde dich als einen französischen Schauspieler bey dem Dey einführen!

Joseph Ha, er wird dem Charakter Ehre machen, solche schmachtende Inamoratos sind Schauspieler von selbst!

Ebn Ali Wahr gesprochen — nun in einer Stunde siehst du Elisa!

III. Quartetto.

Quartett.

St. Cyr Sie sehn! — welch ein Gedanke! —
(zu Joseph) O Freund, ein neues Leben
Durchströmt mit sanftem Beben
Die hoffnungsvolle Brust!

Joseph (zu St. Cyr) Jezt laß uns alles wagen!
Den Sieg davon zu tragen
Ist hohe Götterlust!

Ebn Ali, Bellora (bei Seite) Wie berg' ich die Bewegung?
Des Herzens sanfte Regung
Zieht mich zum Fremdling hin!

St. Cyr, Joseph Welch Flüstern, welche Blicke?
Hat schon des Schicksals Tücke
Geändert seinen Sinn?

Ebn Ali (zu St. Cyr) Hör Freund! —

Bellora (zu Joseph) Du lieber Fremdling

St. Cyr (zu Ali) Mein Freund, mein Retter!
Joseph (zu Bellora) Holde —
Ebn Ali Wir woll'n
Bellora (zu Joseph) Was spricht dein Blick —
Joseph (zu Bellora) Daß ich
St. Cyr (zu Ebn Ali) was starrt dein Aug'
Mich an
Bellora Wie pocht mein Herz —
Joseph Bellora!
St. Cyr Seltner Mann
Ebn Ali Ha welcher Sturm im Innern
Alle O seltsame Empfindung!

Zu Vier
Ahndungsvoll auf Zephyrschwingen
Strömen holder Geister Stimmen
Durch die Lüfte, wehn dem Herzen
Nie gefühlte Wonne zu

Ebn Ali und St. Cyr
Laß uns nicht länger weilen!
Zum Harem woll'n wir eilen,
Eh' schnell die Zeit entflieht!

Joseph und Bellora
Laß sie zum Harem eilen!
Beym { Mädchen / Fremdling } will ich weilen,
Für { die / den } mein Blusen glüht!
(St. Cyr, Joseph, Bellora ab.)

Dritte Szene.

Ebn Ali (zurückkommend.) Er ist es! — Kein Zweifel! — welch ein Geschick — O Bertrand, Bertrand, sind deine Manen versöhnt! — Was soll ich thun? — Darf er wissen, wer ich bin? — darf ich's ihm entdecken — — Nein! — der Zufall mag meine Handlungen leiten! — (Ab.)

Vierte Szene.

(Bosket im Garten des Harems.)

IV. Aria.

Rezitativ.

Elisa (tritt auf) Naht keine Hülfe — keine Rettung? —
Schwand mir der Hoffnung lezter Strahl? —
Unglückliche, wohin führt dich die Macht
Des Schicksals! — unerbittlich reißt
Es dich hinab — Du bist verlohren! —
Doch — ist's sein Geist, der mich umschwebt? —
Ist's seine Stimme, die mir ruft
Im Saüseln sanfter Abendwinde? —
Er lebt — auf Fittigen der Liebe
Eilt er zu mir — löst meine Ketten
Befreyt flieg ich in seinen Arm
Und lass' ihn nimmer! —

Arie.

Hoffnung, holde Himmelstochter,
Schweb herab mit leisem Flügel,
Zeig in deinem Zauberspiegel
Mir des theuern Gatten Bild!
Nimmer werd' ich ihn vergessen —
Mit ihm starben meine Freuden,
Nimmer enden meine Leiden,
Bis das Grab die Sehnsucht stillt!

(Während der lezten Strophen des Gesanges ist der Dey hereingetreten und hat stark grimassirend und sich die Seiten vor Lachen haltend seinen Beyfall zu erkennen gegeben.)

Der Dey — Ha ha ha — schön — herrlich, Liebchen, — ha ha, zum Entzücken!

Elisa Unmensch — Barbar! — Kannst du ungerührt meine Thränen sehen — meine Seufzer hören?

Der Dey Ha ha ha — du sollst die erste seyn und bleiben, Liebchen — das nenn' ich doch den Dey zu amusiren wissen — nicht so

wie die andern Salzsaülen — die schluchzen nur a Tempo — du verstehst das besser, 's geht dir so von der Hand!

Elisa Bey den ewigen Mächten, bey allem was deiner Seele je heilig war beschwör' ich dich — gieb mir die Freiheit! — laß mich von hinnen eilen, um ihn —

Der Dey — Wie? was? he? — dich gehen lassen, Liebchen, dich gehen lassen, das hieß ja 'ne Perle ins Meer werfen — dich die mir alle Tage vorweint, daß mir das Herz im Leibe lacht — (Elisa macht eine schmerzvolle Pantomime) ha ha ha ha — ja ja, das Gesicht, das ist's eben — ha ha ha — bravo — bitte noch 'n mahl!

Elisa Welch ein Geschöpf!

Der Dey — Ich sage dir, mein Sorbet schmeckt mir fünfmahl so gut seit dem du hier bist — meine zwölf Stündchen schlaf ich hintereinander weg daß es pufft, ha ha ha — Du mein Stern, mein GoldEngel schluchzest gar zu prächtig — Dich gehen lassen? — nein, nein, 'ne Welt für deinen Besitz!

Elisa (bey Seite) O Himmel, wär' er der grausamste Tyrann, die Quaal könte nicht größer seyn!

Der Dey Ha ha ha, was für ein Gesicht — was für Thränen — das ist herrlich! — Sieh Liebchen, der Dey von Algier, (sich in die Brust werfend) der große Dey — vor dem die Völker der Erde zittern wenn er nur sein Haupt bewegt — er ist dein Sclave, er küßt deiner Füße Staub — Aber, ha ha ha — schluchze immer noch ein wenig —

Fünfte Szene.

(Ebn Ali — nachher St. Cyr — die Vorigen.)

Ebn Ali Herr — dein Sclave beugt sich vor deiner strahlenden Hoheit!

Der Dey — Nun gut schon — gut schon, Ebn Ali — wie ist's? neue Beute? — 'ne weinende Prinzessin — Laß es gut seyn — seit dem ich diese habe, trachte ich nach keiner andern — will die mahl sehn, die besser schluchzen kann!

Ebn Ali Nein Herr — keine neue Beute — aber ein Franzose ist hier der dir seine Dienste anbietet

Elisa (heftig) ein Franzose?

Ebn Ali (giebt ihr einen bedeutenden Wink)

Der Dey — Ha — was will er — was kann er — ein Gärtner, ein Baumeister? —

Ebn Ali Es ist ein Sänger und Schauspieler, Herr — vorzüglich auf tragische Situationen eingeübt — er spielt den tollen Prinzen Hamlet — den rasenden Orest, den weinenden Feldherrn Tarar, den wüthenden Achill dem man seine Briseis geraubt — kurz alle Helden und Seladons, die —

Der Dey O halt ein mit dem Schnickschnack —

Ebn Ali Er spielt mit wahrem Gefühl — Seine Rollen pressen ihm Thränen aus — er schluchzt daß man es auf dreißig Schritte hört —

Der Dey Was sagst Du? — Ha! — das ist ja'n Mann für mich — er soll meinen Weibern vorschluchzen — Laß ihn kommen —

Ebn Ali — (bei Seite) Könt ich Elisa'n einen Wink geben!

Elisa Himmel — welche Ahndung durchbebt mich! —

Der Dey — Nun was zauderst du? — bring ihn her, bring ihn her — (Ebn Ali geht in die Coulisse und tritt mit St. Cyr hervor, der, Elisa'n nicht gleich gewahr werdend, sich vor dem Dey beugt)

Elisa: Himmel — er ist es — St. Cyr — mein Gatte

Ebn Ali (leise und rasch zu Elisa) — Mäßigung, oder dein Tod und der seinige ist gewiß! —

St. Cyr (Elisa erblickend) — Himmel — meine Gattin — O! —

Der Dey — Ha, was will er — warum thut er so, Ebn Ali? —

Ebn Ali Er empfiehlt sich mit einer tragischen Exklamation deiner Hoheit, Herr

Der Dey Ha — ha ha — närrischer Mensch! — Nun gut so, gut so

St. Cyr (zu Ebn Ali) — Ich ertrage den Anblick nicht — ich stürze zu ihr hin — willkommen soll mir der Tod seyn! —

Ebn Ali Du vergiltst schlecht mein Zutrauen —

Der Dey — Was murmelt ihr? —

Ebn Ali Herr — der Franke will dir eine Probe seines Talents geben — Der Liebhaber findet seine ihm geraubte Geliebte in der Gewalt eines mächtigen Tyrannen wieder — es ist eine Szene

aus einer neuen Oper! — der Dichter heißt Wahrheit, der Komponist Täuschung, die Oper Gelungene List

Der Dey — Ha ha ha — Laß ihn machen, laß ihn machen — komm — setz dich zu mir, Elisa — (Er wendet sich zu einer Rasenbank, Sklaven springen hervor und schieben ein Polster unter — der Dey sezt sich, die Sklaven verschwinden)

Ebn Ali — Herr — zur Darstellung der Szene gehört auch die Geliebte. Dem Glanze der strahlenden Schönheit ist die Oper bekannt — wenn deine Hoheit erlaubt —

Der Dey Ha ha ha — versteh' schon, Elisa soll mitschluchzen — nun — so — so — fangt nur an — fangt nur an —

V. Quartetto.

Rezitativ.

St. Cyr Dich so zu finden — welche Pein!

19.

[Warschau.]

[14. Mai 1804.]

Lebhaft ist es in Warschau erstaunlich, vorzüglich in der FretaGasse, da hier der Mehl, Grütz, Brodt und GrünzeugHandel ganz ausnehmend blüht. Gestern am HimmelfarthsTage wollte ich mir etwas zu Gute thun, warf die Akten weg und sezte mich ans Clavier um eine Sonate zu componiren, wurde aber bald in die Lage von Hogarths Musicien enragé versezt! — Dicht unter meinem Fenster entstanden zwischen drey Mehlweibern, zwey Karrenschiebern und einem Schiffer Knechte einige Differenzien, alle Partheyen plaidirten mit vieler Heftigkeit an das Tribunal des Höckers, der im Gewölbe unten seine Waaren feil bietet — Während der Zeit wurden die Glocken der Pfarr Kirche — der Bennonen — der DominikanerKirche (alles in meiner Nähe) gezogen — auf dem Kirchhofe der Dominikaner (gerade über mir) prügelten die Hoffnungsvollen Katechumenen zwey alte Pauken, wozu vom mächtigen Instinkt getrieben die Hunde der ganzen Nachbarschaft bellten und heulten — in dem Augenblick kam auch der Kunstreiter Wambach mit JanitscharenMusik ganz lustig daher gezogen —

ihm entgegen aus der neuen Straße eine Heerde Schweine — Große Friction in der Mitte der Straße — sieben Schweine werden übergeritten! Großes Gequike. — O! — O! — ein Tutti zur Qual der Verdammten ersonnen! — Hier warf ich Feder — Papier bey Seite, zog Stiefeln an und lief aus dem tollen Gewirre heraus durch die Krakauer Vorstadt — durch die neue Welt — Bergab! — Ein heiliger Hain umfing mich mit seinen Schatten! — ich war in Lazzki! — Ja wohl ein jungfraülicher Schwan schwimt der freundliche Pallast auf dem spiegelhellen See! — Zephire wehen wollüstig durch die Blüthenbaüme — wie lieblich wandelts sich in den belaubten Gängen! — Das ist der Auffenthalt eines liebenswürdigen Epikuräers! — — Was? — Das ist ja der Commendatore aus Don Juan, der da so in dem dunkeln Laube mit weißer Nase einher galloppirt? — Ach! Johann Sobieski! Pink fecit? — Male fecit! — Was für Verhältnisse! — er reitet Sklaven zu Boden, die sich krümmend die welken Arme gegen das sich bäumende Roß erheben — ein widriger Anblick! — Was? — ists möglich! — der große Sobieski — als Römer mit Wonzen hat einen polnischen Säbel umgeschnalt und dieser ist — von Holz! — lächerlich! — Nun bin ich verlohren — Da komt der RR Marggraff — er packt mich mit Gewalt in eine Droschke — der Wagen hält vor einem unförmlichen Gebaüde — hinten ein Dach mit wenigstens 12 DampfSaülen, alias Schornsteine, vorne ein ganz kleines winziges Frontispizchen, von beyden Seiten noch winzigere Vorsprünge! — es ist das Schauspielhaus! —

Was wird gegeben? — Der Wasserträger — Musik von Cherubini — Schön! — Das Orchester spielt die feurige rasche Simphonie mit italiänischer Gemächlichkeit! — Graf Armand erscheint mit falscher Nase und Wonzen, seine Händeringende Gemahlin schlägt und singt durchweg einen AchtelTon zu hoch — NationalGarde in russischer Uniform — die Pariser Spaziergänger machen am Thore Padam donnoks und fassen die Wache, die ihre Päße visitirt, ans Knie — Der Waserträger kommt an — sein Faß enthält ungefähr drittehalb Eimer, und doch springt, so wie die Wache den Rücken wendet, Graf Armand heraus und entflieht durch's Thor — Wunder über Wunder! — Jezt singen sie — Sie stehn zu hoch, sagt im Orchester ein Musiker zum andern, Um Vergebung, antwortet dieser ganz

freundlich, wie soll ich's auf gleicher Erde anfangen um niedriger zu stehn! —

20.

Faustina.

Ein Singspiel in einem Aufzuge.

[Fragment. 1804.]

Personen:

Faustina. Terradeljas.
Hasse. Abbate Piccioli.
Leonardo Leo. Mehrere Gäste.
Francesco Majo.

Die Szene spielt in Venedig ums Jahr 1720.

Erste Szene.

(Kleines Zimmer in Hassens Wohnung. Rechts ein Flügel, mit aufgeschlagenen Partituren und Büchern bepackt. Daneben ein kleiner Tisch, vor welchem Hasse sitzt und componirt. Die Overtura ist in ein schwermüthiges Andante übergegangen; als die Töne erstorben sind, springt Hasse rasch auf, macht einen Gang durchs Zimmer und bleibt dann vor dem Tische stehen, an welchem er componirte.)

(einen tiefsinnigen Blick in die Partitur werfend)

Bin ich das? — Bin ich das wirklich? — Ha wie schaal, wie kraftlos erscheint mir das alles was ich jezt mache! — Gedanken auf Gedanken durchglühen einem Feuerstrome gleich mein Gehirn, aber schnell erkaltet und roh wie ein MetallGuß stehen sie auf dem Papiere da! — Welche unbekannte Gewalt droht mich zu vernichten? — Darf ich — darf ich's mir gestehen? Im Theater San Marco — ja — seit jener Nacht, als ein nie gekannter Himmel voll wonniger Töne auf mich hinabsank, als alles um mich her verschwand — als ich nur sie hörte — nur sie sah! — Heilige Musik, Sie ist Du und in Dir wohnt mein Leben! —

(Er eilt an den Flügel, und nachdem er wie in Fantasien verlohren einige Akkorde angeschlagen hat, folgt die)

Arie.

No. 1 Arietta.

Heilige Kunst,
Neige dich zu mir, lohne mein Streben
Laß mich auf deinen Fittigen schweben
Tröste mich, tröste mich, heilige Kunst!

Heilige Kunst,
Nagende Quaalen trag ich im Herzen,
Habe nicht Rast mehr, gefoltert von Schmerzen,
Tröste mich, tröste mich, heilige Kunst.

Zweite Szene.

Hasse, der Abbate Piccioli.

(Der Abbate Piccioli ist, noch ehe Hasse endigte, hineingekommen, hat sich hinter seinen Stuhl geschlichen und ruft nun aus:)

Bravo — bravissimo, mio carissimo Signore, (Hasse springt etwas unwillig auf) Aber — verzeiht — bischen zu trocken — zu ernst — — zu — zu — kurz mit einem Worte — zu teutsch!

Hasse Verzeiht Herr Abbate — ich komponirte und sang dies mahl nur für teutsche Ohren — für meine eigenen —

Abbate Ha ha ha ha — gut gegeben — ja ja ihr gebts mir gut — wolltet sagen, hätte mich nicht hereinschleichen sollen — ja seht ihr, das ist nun so mein foible — bin ein Enthusiast für die Musik — gehe zu allen Maestros, kenne sie alle — kenne ihre Manier — ihre Art und Weise zu komponiren in und auswendig —

Hasse Wahrlich, Herr Abbate, um diese reiche Kenntniß beneide ich euch —

Abbate Ja seht ihr — zum Beispiel der Scarlatti —

21.

[Fragment über Sonaten.]

[1804.]

Vollkommenheit des Fortepiano's. — Nur Schönheit der Harmonie, nicht des Ton's. — Es muß anscheinende Willkühr herrschen, und, jemehr sich die höchste Künstlichkeit dahinter versteckt, desto vollkommener. — Größe des Theoretikers, Haydn. — Freude des gebildeten Menschen am Künstlichen.

22.

[Pohlnische Uniformen.]

[1804? Mit einer Abbildung.]

Erklärung des Titelkupfers.

Für diejenigen Leser, welche kein illuminirtes Exemplar dieses Kupfers vor sich haben sollten, dürfte es nöthig seyn, in wenigen Worten die Erklärung beyzufügen.

Zwey Officiere von den Abtheilungen der pohlnischen Legion in Kayserlich-Französischen Diensten stehen hier. Beyde tragen Kollets und Pantalons, beyde einen gefalteten pohlnischen Schakow mit messingenem Schilddrahte und großen Federbüschen; sie sind nur durch verschiedene Farben und Verzierungen unterschieden. Der zur Rechten stehende hat ein blaues Kollet und blaue Pantalons, rothe Rabatten, gelbe Aufschläge mit goldenen Litzen, goldene Epaulets und Achselbänder. An einem schwarzledernen mit gelben Schildern verzierten Riemen hängt die kleine Patronentasche, an dem gleichfalls eben so verzierten Kuppel der Husarensäbel in messingener Scheide. Der schwarze Schakow wird durch einen gelben Schilddraht unter dem Kinne befestigt, welcher zugleich die Backen schützt. An dem stark vergoldeten Schilde dieses Schakow ist der weiße Adler befindlich. Das Kollet des zur Linken stehenden Officiers ist weiß mit breiten karmoisinrothen Aufschlägen, silbernen Litzen, Epaulets und Achselbändern. An einem schwarzledernen mit gelben Schildern verzierten Riemen hängt die kleine Patronentasche, an dem gleichfalls eben so verzierten Kuppel der Husarensäbel in messingener Scheide. Der schwarze Schakow wird durch einen gelben Schilddraht unter dem Kinne befestigt. welcher zugleich die Backen schützt. An dem stark vergoldeten Schilde dieses Schakow ist der weiße Adler befindlich. Das Kollet des zur Linken stehenden Officiers ist weiß mit breiten karmoisinrothen Aufschlägen, silbernen Litzen, Epaulets und Achselbändern. Die Pantalons sind ebenfalls karmoisinroth und weiß besetzt. Der Säbel ist in einer weißblechernen Scheide an ein mit weißen Schildern versehenes Kuppel befestigt. Der Schakow hat die Farbe der Pantalons mit weißen Farben und dem weißen Adler.

Blatt 64

Im Hintergrunde sind zwey pohlnische Gardisten, wovon der zu Pferde sitzende ein blaues Kollet mit rothen Aufschlägen und grüne Pantalons mit gelber Besetzung trägt, der dabey stehende aber durchaus grün mit rothen Aufschlägen montirt ist.

23.

[„Das Kreuz an der Ostsee" von Zacharias Werner.]

[26. September 1805.]

In dem ersten Theil kommen Chöre der alten Preußen und vorzüglich eine Szene vor, die der Unterstützung der Musik bedurften; diese Szene war folgende:

Stelle Dir einen großen Rittersaal in der Feste Plozko vor, in dem Hintergrunde die Capelle des heiligen Adalbert, an der Seite eine Treppe die zum Wachtthurm führt. Die alten Preußen stürmen die Burg, man hört die Töne ihrer Hörner und ihren Schlachtgesang so wie die Trompeten der belagerten Polen und der Deutschen Ritter, die unter der Anführung Conrads von Landsberg ihnen zu Hülfe gekommen sind. In der Capelle liegen der Bischof Christian und die Priester auf den Knien und flehen in eintönigem Choral um Hülfe:

Hochbedrängt sind wir in Nöthen,
Feind und Hölle will uns tödten,
Wollest uns vor Gott vertreten,
Hochgelobter Adalbert!

Der Wächter ruft vom Thurm in abgesezten Pausen die Begebenheiten der Schlacht herunter und bringt so das Gemählde derselben vor Augen.

In dem Vorgrunde des Rittersaals ist ein Zitterspielmann, der die Deutschen Ritter nach Plozko geleitete, beschäftigt, Malgona, die Tochter Conrads von der Masow, welche den gefangenen Sohn Waidewuths, Samo, geheyrathet hat, in einen Pilgersmann einzukleiden und sie vor den Feinden zu retten, während Agafia, Conrads Gemahin, die Belagerten aufmuntert u. s. w. (Jener Zitterspielmann ist der Geist des ermordeten Bischoff Adalbert) — Die Feinde dringen ein, alles scheint verlohren! — Da erscheint der Zitterspielmann — den

Pilger auf dem Rücken tragend — es umstrahlt ihn ein blendender Glanz, die Heiden stürzen erschrocken von der Mauer — werden verfolgt — die Burg ist gerettet. Diese ganze Szene mußte in Musik gesezt werden, die Choräle der Priester — die Hörner und Trompeten der beyden Heere schallen auf dem Theater, während das Orchester in abgebrochenen Pausen die Schlacht mahlt. — Die dumpfe Sturm Glocke tönt unabgesezt fort, bis sich der ganze Sturm in einen sanften Choralmäßigen Marsch der heimkehrenden OrdensRitter auflöst.

24.

Liebe und Eifersucht.

Oper in drei Ackten nach Calderon's „Schärpe und Blume" bearbeitet und in Musik gesetzt von E. T. A. Hoffmann.

[April 1807. Bisher ungedruckt.]

No 1. Duetto.

Enrico. Nichts so schönes giebt es doch
Als sein Land nach weiten Flügen
Wiedersehn! solch ein Vergnügen
Fühlt ich nie im Leben noch.
Ponlevi. Und ich niemahls mehr Verdruß
Daß man nach so langem Treiben
Nun im Angesichte bleiben
Von Florenz noch endlich muß
Ohne was es neues giebt
Zu erfahren!
Enrico. Dies zu meiden
Zögr' ich eben.
Ponlevi. Ich kanns leiden!
Daß euch dies nun so beliebt!
Enrico. Kannst du schweigen?
Ponlevi. Welche Frage!
Enrico. Was ich auf dem Herzen trage!
Ponlevi. Weiß ich so wie ihr es wißt.
Darum reden könt ihr dreist

Mit mir, was vom Herzen geht
Denn ich weiß, wie's mit euch steht!

[Beide.] Hören kannst du was du weißt! / kann ich was ich weiß
Darum reden kann ich / könnt ihr dreist
Mit dir, / mir, was vom Herzen geht.

No 2. Aria.

Enrico. Hoffnungslos! verwirrt betrübt!
Nur in Lisida verliebt,
Blick' ich die an, jene wähnend,
Werb' um die, für jene schmachtend,
Folge der, nach jener trachtend,
Suche die, nach der mich sehnend.
Und so, mit getheilten Trieben,
Doch mit ungetheilten Leiden,
Kann ich Lisida nicht meiden,
Kann ich Cloris nimmer lieben!

No 3. Quintetto.

Ein in die Form gebrachtes Quintett

Lisida, Cloris, Nisa treten auf.
Wie so lieblich steht im Freyen
Dieser Blumenhoff des Lenzen
Bunte Farben, frisches Glänzen
Sieht man schon die Hand des Maien
Allen Gegenständen leihen!

Ponlevi. Herr, fürwahr recht holde Damen.
Treten wir ein wenig näher!

Enrico. Durch die Schleier brennen Späher,
Die den Sinn gefangen nahmen. —

(näher tretend) Schöne Damen! —

Cloris. Weh mir! ah!
Ist das nicht Enrico? — ja!

Lisida. Augen, was ist's das ihr seht?
Er ist's, doch Eur Sehnen späht
Hoffnungslos: warum nicht ruhn
Laßt ihr mich? Mein Herz mag nun
Nur der blinde Gott entseelen.

Enrico. Augen, was ist's, das ihr seh't,
Ist sie's hier von mir erspäht?
Liebe läßt mich nimmer ruhn,
Den verwirrten Sinn wird nun
Zweifel, Furcht und Hoffnung quälen.

Ponlevi. Liebe läßt ihn nimmer ruh'n,
Den verwirrten Sinn wird nun
Zweifel, Furcht und Hoffnung quälen.

Cloris. LiebesGlut, warum nicht ruhn
Läßt du mich? — mein Herz mag nun
Nur der blinde Gott entseelen.

Nisa. Gehn wir fort, um zu verheelen,
Wer wir sind!

Lisida, Cloris. Das woll'n wir thun!

(Lisida, Cloris, Nisa treten an die andere Seite des Theaters, Ponlevi, Enrico bleiben entfernt stehen.)

Zu fünfen. Wie so lieblich steht im Freien
Dieser Blumenhof des Lenzen,
Bunte Farben, frisches Glänzen
Sieht man schon die Hand des Maien
Allen Gegenständen leihen.

No 4 Duetto.

Celia. Gebt das auf, mein Herr vom Hofe!
Denn als Mädchen und als Zofe
Könnt' ich einem Ehmann zeigen,
Wie er dulden soll und schweigen.

Ponlevi. Wie, verdreht sie's mir geschwind!
Hör' nur! Sanct Discret, mein Kind,

Wird als Festtag nie gehalten
Fang' nur an damit zu schalten,
Sag wer deine Fräulein sind.

Celia. Nein ich will dem Herren zeigen,
Daß auch Mädchen können schweigen.
Ponlevi. Gieb nur Acht ich will dir zeigen,
Wenn man reden soll, wenn schweigen.

Celia. Nie werd' ich mein Schweigen brechen.

Ponlevi. Nun so höre mein Versprechen
Und nimm —

Celia. Große Höflichkeit!

Ponlevi. Um die Müh' an mich zu wenden, —

Celia. Nun, was?

Ponlevi. Den Bericht zu enden,
Nimm dir zum Verschnaufen Zeit.

Celia. Schön Geschenk!

Ponlevi. Wie allezeit
Man von meiner Hand erhält.

Celia. Gut, da du mir freygestellt,
Zeit zu nehmen zum Verschnaufen,
Nehm' ich sie, —

Ponlevi. Wozu?

Celia. Zum Laufen.

No 5. Arietta.

Der Herzog. Mein Busen war ein kalter Berg zu nennen,
Den schon mit Schnee die Jahre krönend zieren
Des Herzens Aschen ließen kaum von ihren
Vormal'gen Flammen noch die Spur erkennen.

Ein schöner Strahl mit himmlischem Entbrennen
Drang zu der Miene heimlichsten Revieren:
Das Feu'r, im Schnee entzündet, mußte frieren,
Der Schnee, im Feu'r gefrierend, mußte brennen.

Ein Ätna meiner Lieb' und Qual nun, ruhten
Die Aschen nicht in mir, von neuem Sehnen
Die Brust entbrannt, ließ ich die Augen fluten.

Belebter Berg! Vulkan voll blindem Wähnen!
Bist du ganz Feu'r, wie zollst du Wasserfluten?
Doch gleichfalls Feuer sind der Liebe Thränen.

No 6. Finale.

Chor. Es darf die dunkle Nacht
Nicht meiden mehr der Frühe schöne Pracht,
Da ihre Schatten glühen
Von helleren Auroren, schönen Frühen.

Cloris. Eure Hoheit wird die Kühle,
Besser hier genießen können!

Der Herzog. Liebe will nicht Wahl mir gönnen,
Keine Freiheit die Gefühle.
Da ich nur die Nähe fühle
Deiner Schönheit, weiß ich nimmer
Ob es Garten ist, ob Zimmer,
Wo ich bin: denn ich erkläre,
Himmel dünkt mir jede Sphäre,
Bey so holder Sonne Schimmer.

Ottavio. Die ist's, die mein Herz entführt.
Dünkt sie euch, Enrico, schön?

Enrico. Wohl zum Stern muß sie erhöhn
So viel Anmuth, als sie ziert,
Da sie nur Gemüth regiert.

Lisida. Welche Schärp' ist das? Weh mir!
Sie trug Cloris! Ach die beyden
Lassen mich den Tod erleiden.

Cloris. Welche Blum ist das? Weh mir!
Sie war Lisida's: die beyden
Lassen mich den Tod erleiden.

Ottavio. Was verstört euch denn so hier?

Der Herzog. Wornach sehet ihr?

{Lisida.
{Cloris. Gar nichts!

{Nisa.
{Enrico. Was sie so verstöret hier,
{Ponlevi. Weiß ich!

Lisida. Cloris. Arge Folter! giftge Tücke!
Herz, wie hälst du aus in mir?

Nisa. Eur Betragen, eure Blicke,
Sind Verräther, glaubt es mir!

Enrico. Ha ich fühl es, der Liebe Tücke
Bannt mich ewig fort von ihr!

Ottavio. Der Herzog.
Ihr Betragen, ihre Blicke
Wecken schon Verdacht in mir!

Ponlevi. Ha ich merk es, der Liebe Tücke
Macht das Kunststück leichter mir!

Cloris. Wohl sieht's man euch an, daß ihr
Kommt vom Hofe Spaniens eben,
Ganz vom Schmuck der Gunst umgeben.

Enrico. Saht ihr schon?

Cloris. Ich legt' aufs Spähen
Mich, und daß ich falsch gesehen,
Glaub' ich nicht.

Enrico. Was sahet ihr?

Cloris. Eurer Brust, des Hutes Zier,
Schärp' und Blume, sind Trophäen.

Enrico. Zufall ist nicht Gunst.

Nisa. Jedoch
Wärs nun so: von beyden Gaben
Welche wird den Vorzug haben?

Enrico. Von der, die mein Herz erkohr,
Die vollkommnere der Farben
Nenn' euch das geliebte Pfand.

Nisa. Da von Lieb' und Sprödigkeit
Fragen stets, womit wir spielten,
Hier den Herzog unterhielten,

So entscheide gleich im Streit
Die Vollkommnere.

Enrico. Ottavio. Der Herzog. Erfahren
Werden wir bey diesem Streit
Eures Geistes Trefflichkeit.

Lisida. Ich wähl Grün!

Cloris. Und ich das Blau!

Lisida. In der grünen Farbe glänzen,
Ist die erste Wahl der Welt,
Und was lieblich dar sich stellt;
Grün ist ja die Tracht des Lenzen,
Und man sieht, um ihn zu kränzen,
Keimend aus der Erde Grüften,
Ohne Stimmen, doch in Düften
Athmend, dann in grünen Wiegen
Bunt gefärbt die Blumen liegen
Welche Sterne sind den Lüften.

Cloris. Dies ist doch nur ird'sche Feyer,
Die erbleichend muß verblühn.
Kleidet sich die Erd' in Grün,
So schmückt Blau den Himmel freyer;
Frühling ist sein blauer Schleyer,
Lichter Blumen der Azuren.
Wo zeigt nun der Abkunft Spuren
Stolzer prangendes Gewimmel?
Dort des Himmels Sternenfluren
Hier der Fluren Blumenhimmel.

Lisida. Grün sagt Hoffnung, und es weichen
Alle Liebesgötter der!
Blau sagt Eifersucht, das Zeichen
Aller Stürme von Gefühlen,
Die im Busen rastlos wühlen.

Cloris. Eifersucht gereicht zum Ruhme
Klugem Sinn.

Lisida. Grün ist die Blume.

Cloris. Und ist blau die Schärpe nicht?

Lisida. Wohl, giebt das ihr mehr Gewicht?
Cloris. Und das jener?
Lisida. Glaub nicht, mein
Sey die Blume.
Cloris. Glaub nicht, mein
Sey die Schärpe!
Nisa. Enrico. Ponlevi. Ha verrathen
Wird was Lieb nicht bergen kann!
Ottavio. Der Herzog.
Das darf nicht den Frieden stören,
Was man nur zum Spiel ersann.
Lisida. Cloris. Nichts mehr weiter! Denn ich mag
Nicht mehr Albernheiten hören.
Der Herzog. Laßt den Streit geendet seyn!
Lisida. Cloris. Wenn die treue Liebe wacht,
Mag der Neid verborgen schleichen!
Schärpe thu nun Wunderzeichen!
Blume zeige deine Macht!
Nisa. Enrico. Ottavio. Der Herzog. Ponlevi.
Seltsam Loos, in Liebes-Nacht
Will der Neid verborgen schleichen!
Schärpe, du thust Wunderzeichen!
Blume, du hast große Macht!
[Ende des ersten Acts.]

Zweiter Act.

No 7. Aria.

Lisida. Unruhvoll mit langem Zagen
Will das Herz nicht mehr ertragen
Hoffnungsloser Liebe Pein!
Sitmme dieser Qual zu leihn
Darf ich einsam hier nur wagen.

No 8. Terzetto.

Enrico. Cloris kommt, ich will mich bergen
Im Jasmin hier.

Lisida. Wie? so fürchtet
Ihr, daß sie bey mir euch sehe?

Enrico. Nein, euch zu beschweren fürcht' ich.
Aber da es euch nicht kümmert,
Bleib' ich: wie ich für euch glühe
Mag nun Cloris immer sehen.

Lisida. So macht ihr sie eifersüchtig?
Nein, ihr sollt nicht bey mir bleiben.

Enrico. Wenn ich mich nicht berge, zürnt ihr,
Und wenn ich mich berge, gleichfalls.
Sagt, was sollen wir nun thun?

Ponlevi. Wenn er sich nicht berget, zürnt ihr,
Und wenn er sich berget, gleichfalls.
Sagt, was soll er denn nun thun?

Lisida. Weder dieses noch auch jenes!
Keins von beyden sollt ihr thun.

Enrico. Ponlevi. Gehen nicht?

Lisida. O ihr könnt gehen!

Enrico. Ponlevi. Bleiben nicht!

Lisida. O ihr könnt bleiben!

Enrico. Welche Quaal, was soll ich thun!
Ponlevi. Welche Quaal, was soll er thun!

Lisida. Wollt ihr euch gehorsam zeigen
Müßt ihr nicht mit Eil entweichen,
Sondern höflich Euch verbeugen,
Langsam dann vorübergehn.

Enrico. Euch gehorsam mich bezeigen,
Will ich nicht mit Eil entweichen,
Sondern höflich mich verbeugen,
Langsam dann vorübergehn.

Ponlevi. So will Liebes Sinn sich zeigen!
Solche Tücke ist ihm eigen!
Keine Macht kann ihn je beugen,
Keine Macht ihm widerstehn.

No 9. Duetto.

Enrico. So höre dann — ich werbe selbst um eine Dame
Als Gattin: edel ist ihr Nahme;
Den Anspruch würde ich verlieren,
Wenn ich —

Der Herzog. Von kindscher Furcht regieren
Läßt du dich mir zum Mißvergnügen
Willst du dich nicht dem Wunsche fügen.

Enrico. O Herr! nicht weigern, bemerk ich,
Herr, meinen Eifer möcht ich dir beschwören,
Nur Liebe, treue Freundschaft brachten
Mich dahin eigne Quaal für nichts zu achten.

Der Herzog. Sage mir kein Wort,
Fahr nicht fort.
Laß mich nichts mehr hören!
Nur Liebe, kind'sche Freundschaft brachten
Dich dahin, meinen Wunsch für nichts zu achten.

No 10. Quintetto.

Ponlevi. Laß mich auf dich niederschießen
Wie ein Blitz, von den galanten,
Dich umarmen wie der Blitz.

Celia. Ohne sprechen gleich umarmen?

Ponlevi. Ich verstehe von der Liebe
Wen'ger Theorie als Praxis.

Celia. Schlimm genug. — O weh! Da kommt
Cloris, sie spaziert im Garten.
Sieht sie dich, bin ich des Todes.

Ponlevi. Ey, mich von ihr sehen lassen,
Macht mir das erst Lust. Nun, so sage,
Was ich thun soll?

Celia. Birg im Schatten
Dieser Büsche dich.

Ponlevi. Celia. Vor Schrecken
Kann ich weichen nicht noch wanken,

Gleich wie ein Komödien-König,
Wenn im Hauſe ſeiner Dame
Ihn bey ihr ein Vater findet,
Wackelnd und mit langem Bart.

Cloris. Niſa | Was machſt du hier, Celia?
Celia. | Ich erwarte hier mein Fräulein.
Liſida. | Ha biſt du hier Celia!
Celia. | Ich erwarte dich ſoeben.
Liſida. Celia | Gehen wir jetzt fort von hier.
Cloris. | Liſida, ſo bleib doch, warte!
Ich hab' viel mit dir zu reden.
Liſida. | Daß ich viel zu hören habe,
Folgt wohl daraus ganz natürlich!

Celia. Ponlevi. | Wahrlich nun giebts große Schlachten,
Eiferſucht und Liebe achten
Harte Schläge, Wunden nicht.
Liſida. | Treue Liebe darf nicht achten
Euer Sinnen, euer Trachten,
Dem Verrath entgeht ihr nicht.
Cloris. | Eiferſucht läßt mich nicht wanken,
Mag nun Lieb in Haß erkranken,
Untergehn der Hoffnung Licht!
Niſa. | Cloris, du bleibſt in den Schranken
Mag nun Lieb in Haß erkranken,
Untergehn der Hoffnung Licht!

No 11. Recitativo ed Aria.

Cloris. | Was that ich? Welch Beginnen!
Ihr ſelbſt, der Feindin meiner Ruhe,
Gab ich die Mittel an die Hand,
Mich todt zu machen!
Hätt' ich jetzt Niſa's Rath nur nicht befolgt!
Zu ſpät ich bin verlohren
Ha verwünſcht ſey Rach aus Liebe,
Ha verwünſcht ſey Lieb aus Rache!

Verlohren die Ruhe,
Verlohren die Hoffnung,
Ich kann ihn nicht dulden,
Den rasenden Schmerz
Die Eifersucht schärfe
Vergiftete Dolche
Bohr ich mir selber
Ins blutende Herz!

No 12. Recitativo e Duetto.

Enrico. Was noch zögr' ich?
Halt, Syrene! Undankbare!
Lisida. Was vernehm ich?
Enrico. Schnödes Crocodill!
Lisida. Enrico —
Enrico. Weinend willst du Tod mir schaffen
Und nicht minder, wenn du singest.
Lisida. Nicht verstellt war erst mein Weinen,
Noch verstellt ist jetzt mein Lachen.
Enrico. Wohl bezeugt es dein Verwandeln:
Heut, mir Eifersucht vorweinend,
Gabst du mir den Tod, Tyrannin!
Eben heut mir Gunst vorsingend,
Giebst du Tod mir auch. Verlaß mich!
Lisida. Höre mich — im Herzen wurden
Beyde Regungen empfangen.
Wenn ich Eifersucht erst weinte,
Sing' ich jetzt, der Liebe dankend,
Und enthülltem Wahn, weil Celia,
Die versteckt gestanden,
Meinen Wahn zerstreut; und so
Lockt dich weder in die Arme
Der Syrene falsche Stimme,
Noch mit falschen Thränen schaden
Will das Crocodill dir; einzig

Klagt und singt in diesen Schatten
Liebe, gleich beständig immer,
Mag sie singen oder klagen.

Enrico. Denkst du denn, daß ich nicht wüßte,
Bloß erheuchelt sey die Sprache,
Die du führst?

Lisida. Und wär erheuchelt
Auch ein Brief, den ich dir sandte?

Enrico. Schweige, nur ein Zeuge mehr
Ist der Brief, um meine Quaalen
Zu erhöhn bey der Entdeckung,
Weil du Cloris angetragen,
Daß du mir ihn schreiben wolltest.

Lisida. Wer hat so schleunig
Dir gemeldet, was wir beyde
Hier geredet?

Enrico. Das that Ponlevi, der alles
Heimlich lauschend angehört.

Lisida. Sag Enrico kannst du glauben
Daß ich solchen Trug ersonnen?

Enrico. Lieb und Hoffnung sind zerronnen!
Eifersucht will sie mir rauben.

Lisida. Höre mich!

Enrico. Was kannst du sagen?

Lisida. Trügerische Zweifel nagen
An der treuen Liebe Blüthe,
Welche Quaal!
So verachtet er mein Flehen!
Schnöden Trug zeigt dein Verschmähen,
Eifersucht entflammt die Triebe,
Wendet so in Haß die Liebe
In der gramerfüllten Brust.

Enrico. Tobe Haß, Verzweiflung wüthe
In dem Busen!
Erst vergebens war mein Flehen,
Schnöder Trug war dein Verschmähen,

Schnöder Trug ist deine Liebe,
Denn erloschen sind die Triebe
Treuen Sinns in deiner Brust.

No 13. Finale.

Ponlevi. Nun, wie oft noch lenken wir
Zu dem Garten unsre Schritte!
Enrico. Hier wohnt meines Lebens Mitte,
Weichen kann ich nicht von ihr.
Cloris. Sie behorchen will ich hier.
Nisa. Hier belausch' ich jedes Wort.
Enrico. Lisida muß meiner dort
Warten.
Ponlevi. Ist es denn nicht diese?
Nein, das ist die schöne Nisa.
Nisa. Ohn' ein Wörtchen geht er fort.
Enrico. Nisa ist hier ganz allein,
Niemand sieht mich, und ich könnte,
Wenns der Liebe Furcht vergönnte,
Hier dem Herzog dienstbar seyn,
Und mit ihr von Liebe sprechen!
Schönes Mädchen, holder Engel,
Höre, was Entzücken spricht
Hör sie an, die scheuen Triebe,
Als die Huldigung der Liebe,
Wenn auch als die mein'ge nicht.
Nisa. Wie, was hör' ich?
Cloris. Weh mir! ach!
Lisida. Daß sie meinen Tod bewiese,
Wollt' ich selbst.
Ponlevi. Herr gieb Acht, das ist ja Nisa,
Nisa und nicht Lisida.
O glaub' mirs.
Enrico. Ach ich sah,
Und ich mußte lieben!

Von der Zeit war Seel' und Leben
Blindlings an dich hingegeben.
Diese schneeige Gestalt,
Doch von Feuers Hauch umwallt,
Ist die Sphär', um die sie schweben.

Cloris. Himmel, welche neue Schmerzen!
Nun will er um Nisa werben?
Lisida. Er meint alles so, fürwahr!
Nisa thront in seinem Herzen.
Nisa. Seine Lieb ist mehr als Scherzen
Kann sichs wunderlicher fügen?
Ponlevi. Er liebt Nisa jetzt zum Sterben.
Enrico. Mag mein Tod an mir denn rügen,
Was des Lebens Wahn versah!

Lisida. Cloris. Suche nun, mich zu bethören!
Ponlevi. Daß uns die so fangen hier!
Enrico. Helf mir Gott!

Lisida. Was erwiederst du mir nun?
Du bleibst stumm?
Enrico. Ich kann nicht sprechen.
Lisida. Cloris. Gieb mir Gründe.
Enrico. Sie gebrechen.
Lisida. Nisa. Sinn' auf was.
Enrico. Ich weiß nicht was.
Lisida. Täusche mich.
Enrico. Wie könnt' ich das?
Cloris. Hast du keine Ausflucht?
Lisida. Fällt denn kein Betrug dir ein?
Enrico. Treue Liebe kennt ihn nicht.

Ponlevi. Herr, ich sagte dir ja immer,
Die zu lieben sey der Ort
Nicht der rechte; doch mein Wort
Galt dir nichts, nun leide Quaal.
Lisida. Cloris. Nisa.
Leiden mag ein solcher schlimmer,
Falscher Buhler jede Quaal!

Enrico. Beugen ſoll ſich Treue nimmer,
Liebe lohnt des Herzens Wahl.
Liſida. Cloris. Eiferſucht bringt mich von Sinnen.
Niſa. Ponlevi. Dieſe Noth bringt ihn von Sinnen.
Enrico. Dieſe Noth bringt mich von Sinnen.
[Alle.] Weiß es doch ſo ſchlau zu ſpinnen
Der durchtriebne, kleine Gott,
Daß zur Schmach ein treu Beginnen,
Liebe wird zum ſchnöden Spott!

Ende des zweiten Ackts.

[Dritter Act.]

[No 14. Introduzione.]

Der Sänger. Enrico. Der Herzog. Ponlevi.
Liebe! Liebe! deine Macht
Bändigt Reiche, bricht Geſetze;
Mehr als aller Kön'ge Schätze,
Haſt du unter dich gebracht.
Ponlevi. [geſprochen.] Soll bey dieſer Dunkelſtunde
Für den Krieg der Serenaten
Unter all den andern Paaren
Ich allein hier unpaar werden?
Ottavio. [geſprochen.] Welche Töne! — welch ein Geſang!
Ha nicht ruhen
Läßt mich die Eiferſucht!
Liſida. Cloris. Niſa. Liebe iſt ein Feuer,
Eiferſucht ihr Zunder;
Doch die Luſt ermattet
Liebe wankt im Buſen.
Enrico. Schönſte Niſa,
Gönne Raum den leiſen Wünſchen,
Die dein ſüßer Ton einladet
An dem Gifte hier zu ſterben,
Das ſie mit den Lüſten tranken.

Lisida. Was ists, Himmel, das ich höre?
Ist er dazu nachgegangen,
Meinem Leben nachzustellen?
Ottavio. Was ists, Himmel, das ich höre?
Falscher Freund, du sollst beym Himmel
Mit dem Leben mir bezahlen.
Enrico. Lisida!
Lisida. Sprich nur nicht weiter!
Enrico. Hör beym Himmel —
Lisida. Laß mich!
Der Herzog. Ha es komt aus Fabios Hause
Dort ein Mensch heraus!
Cloris. Der Vater
Ist es, fort jezt von der Straße!
Der Herzog. Es ist Fabio; kom Enrico
Und vermumme dich im Mantel,
Kennen darf er mich hier nicht.
Cloris. Kann es hier wohl etwas helfen,
Das Vermummen und Verlarven,
Wenn, was ihm die Nacht verschwiegen,
Kund thun muß des Tages Licht?
Enrico. Wahrlich dir soll es nicht helfen,
Das Vermummen und Verlarven,
Denn was auch die Nacht verborgen,
Das verräth des Tages Licht!
Der Herzog. Komm vermumme dich im Mantel,
Wer wir sind bleib ihm verschwiegen,
Kennen darf er uns hier nicht!

No 15. Duetto.

Ponlevi. O! o mein Herr Jemine!
Heilger Gott und welch ein langer
Würd'ger Bart! Ist dir vom Schrecken
So geschwind der Bart gewachsen?
Fabio. Sag bey wem bist du Bedienter?

Ponlevi. Das ist eine leichte Sache:
Beim Enrico.

Fabio. Welche fesselt
Deinen Herrn, von den drey Damen?

Ponlevi. Alle.

Fabio. Dieser Mensch ist närrisch.
Sag mir, welche liebt er?

Ponlevi. Alle.

Fabio. Rede steh'! um welche wirbt er?

Ponlevi. Um sie alle; ihr könt das sparen,
Keine geht davon herunter,
Denn er liebt in drey Gestalten,
Im Praeterito, im praesenti
Et futuro.

Fabio. Fort Geselle!

Ponlevi. O sehr gern raüm ich die Stelle.

Fabio. Pack dich fort hier und verdanke
Meiner Würde bloß dein Leben!
Bube! dir den Tod zu geben
Ziemt nicht meinem edeln Stahl.

Ponlevi. O mein würdger Herr, ich danke
Höflichst für mein armes Leben!
Wahrlich mir den Tod zu geben
Ziemt nicht deinem edeln Stahl.

No 16. Terzetto.

Enrico. Herzens Celia, holdes Mädchen
Bey dir steht anizt mein Leben,
Glück und Ruh! Und darf ich hoffen,
Dann sey was ich bin und habe
Dir zu Füßen dargeboten!

Celia. Mit so vielen Liebkosungen
Redest du mit mir?

Ponlevi. Wie was hör ich?
Auch an Celia Artigkeiten?

Dies nur fehlt' ihm, samt und sonders
All in Fabios Haus zu lieben.

Celia. Ich versteh' nicht, was ihr fordert.

Enrico. Nimm den Diamant, der ein Strahl
Des Apoll ist, Sohn der Sonne,
Obwohl Stein.

Celia. Ja ich nehm ihn,
Um als grob nicht zu verstoßen.

Ponlevi. Wärst du grob gleich einem Klotze.

Enrico. Du bist meines Lebens hohe
Herrin! Celia, holdes Mädchen!

Celia. Glaube mir, ich bin ganz dein!
Treue hab' ich dir geschworen,
Ganz werd' ich dein eigen seyn!

Enrico. Treue hast du mir geschworen,
Wirst du nun mein eigen seyn?

Ponlevi. Dein sagt sie vor meinen Ohren!
Ich ermord' ihn! Aber nein
Denn er ist mein Herr!

Celia. Betroffen steh' ich,
Heiße süße Wort der Liebe
Haben mir den Sinn berückt.

Enrico. Getroffen
Steht sie von dem Pfeil der Liebe,
Meisterhaft ists mir geglückt!

Ponlevi. Betroffen
Steh' ich zwischen Ehr und Liebe,
Närrisch hier und dort verrückt.

No 17. Recitativo ed Aria.

Enrico. Daß das Schicksal wider einen
Unglückseel'gen sich verschworen
Mit so viel gehäuften Schlägen!
Sag o Glück! wie soll, wie soll ich
Doppeltem Verdrusse gnügen?

Wie, der Störung nun entronnen,
Soll mir das Entsetzen leisten,
Was nicht das Vergnügen konnte?
Seh' ich auf den Grund, so sind,
Ohn' einigen, beyde zornig.
Wegen Cloris, wegen Nisa,
Wer o gütger Himmel sollt' es
Glauben, daß, da ich verliebt bin,
Zwey mir eifersüchtig drohen,
Und um meine Dame keiner?
Doch dies tröstet mich für alles,
Dieses Glück verleiht mir Kräfte,
Beyden Kämpfen, die mir drohen,
Stark und muthig zu begegnen!

Schütze mich o güt'ger Himmel!
Unmuth, Rache, Wuth des Zornes,
Klagen, Schelten, schmäh'ndes Toben,
Pein, Verwirrung, Rasereien,
Schattenbilder, Grillen, Sorgen,
Wahn, Giftsprühnde Eifersucht,
Worinn alles liegt beschlossen,
Hört mich zu verfolgen auf!

No 18. Quartetto.

Der Herzog. Wo ist hier Enrico?
Enrico. Hier!
Der Herzog. Glücklich über mein Verhoffen
Ists daß ich euch angetroffen!
Habt im Schloß zu bleiben ihr
Nicht Befehl heut?
Enrico. Gönne mir
Zur Entschuldigung des Falles —
Der Herzog. Es ist gut, ich weiß schon alles,
Und ich will, dadurch verlezt,

Dem, der mich so wenig schätzt,
Schon beweisen, mir mißfall' es.

Ottavio. Herr —

Der Herzog. Genug!

Enrico. Glaub sicherlich —

Der Herzog. Nichts mehr!

Fabio. Ich —

Nicht weiter!
Euch trift dabey noch
Größre Schuld als diese zwey!

Enrico.
Mag die Gunst mir viel gewähren,
Schlimmer wird doch nur die Sache,
Da die Eifersucht die Rache,
Ehre muß die Rach' entbehren.

Ottavio. Fabio.
Kann die Gunst so viel gewähren,
Ueble Tage, schlimme Sache,
Eifersucht entbehrt die Rache,
Ehre muß die Rach' entbehren.

Der Herzog.
Diesem Unheil mußt ich wehren,
Weil ich sorgsam darauf wache,
Seiner Falschheit blutge Rache
Nun nicht länger zu entbehren.

No 19. Finale.

Lisida.
Ach ich Arme! Was er denkt!
Trift er mich in seinen Zimmern
So verkleidet eingesperrt?

Celia. Sagt was sollen wir nun thun?

Lisida.
Sieh das Cabinett ist offen,
Da hinein laßt schnell uns gehn.

[Beide.]
Ja das Cabinett ist offen,
Da hinein laßt schnell uns gehn!

(Sie gehn in das Cabinett und schließen die Thüre hinter sich zu.)

Enrico.
Welch ein Zorn hat dich ergriffen,
Herr! In das geheimste Zimmer
Führst du mich so scheint es mir!

Der Herzog. Nun sind wir allein! Nun gieb Kunde
Ueber Cloris Liebschaft! Sage
Wer ist ihr Geliebter?
Enrico. O! nichts hab' ich ausgespähet!
Hat denn Cloris einen Günstling?
Der Herzog. Ja Enrico.
Enrico. Sag' wer ist es?
Der Herzog. Ein Treuloser, ein Verräther!
Enrico. Diese Hand hier soll ihn tödten!
Der Herzog. Nein das soll durch mich geschehn.
Zieh du Schnöder deinen Degen
Und sieh zu wie du dich wehrst!
Enrico. O mein Fürst, mein Fürst halt inne!
Laß mich dir zu Füßen flehn,
Mich nicht eher umzubringen,
Bis du mir warum erklärt.
Der Herzog. Du liebst Cloris, du Verräther!
Enrico. Nie ich schwör es liebt' ich Cloris!
Lisida war meine Göttin.
Der Herzog. Falscher Freund ohn allen Glauben,
Sieh dich vor!
Enrico. O wäre doch
Ein Balkon dies Gitterfenster!
Stürzt ich mich hinunter jezt.
Der Herzog. Stürzen würd ich mich dir nach.
Enrico. Ha bey Gott und diesem Kreuz
Schwör ich daß ich nicht zur Wehr
Meinen Degen zog! Mehr weichen
Kann ich nicht.
Der Herzog. Das wollt ich sehn.
Fort dann, jetzo gilts im Ernst.
(Sie fechten)
(Das Cabinett öffnet sich, Enrico schlüpft hinein, das Cabinett wird wieder verschlossen.)
Enrico. O der Himmel schüzt mein Leben!
Der Herzog. Ja beym Himmel es sind Leute
Drinnen da! ich renne jezt

Ein die Thür! mit Händen, Füßen,
Spreng' ich sie in Stücke schnell.

Lisida. Celia. Hülfe! Zu Hülfe! brecht
Die Thüren ein! Der Herzog
Bringt Enrico um!

Fabio. Brecht die Thüren auf!
Brecht die Thüren ein!

Der Herzog. Glück und Heil sey dir Enrico,
Jene Stimme war Lisida's!

Cloris. Nisa. Ottavio. Fabio. Ponlevi.
Laßt uns alle hier hinein!

Der Herzog. Ja die Stimm war Lisida's!

Fabio. Nun ist offen, was geht hier vor?

Der Herzog. Ihr kommt eben recht zum Glückwunsch,
Lisidia ist hier verlobt!

Fabio. Lisida verlobt mit wem?

Der Herzog. Mit Enrico, denn ihr dachtet
Irrig, Fabio, Cloris wärs,
Die Enrico liebte, aber
Lisida war es vielmehr.

Cloris Weh mir ich verlohr Enrico!

Nisa. Hämisch spielt mit mir das Schicksal!

Fabio. Deiner Huld vertrau' ich alles.

Der Herzog. Komt heraus Enrico!
Schöne Lisida komt hieher!

Lisida. Enrico. Glüh'nden Dank zollt Dir die Liebe!
Ewger Lorbeer möge krönen
Deine Stirn erhabner Herr!
Reich die Hand zum Friedenskusse
Deinen Kindern, würdger Vater!

Der Herzog. Diesen Frieden zu bestät'gen
Reich Ottavio Hand und Herz
Der schönen Nisa; denn die schöne Cloris
Ist es allzusehr daß jemand
Sie verdiente. (bey Seite) Wohl Thrannin
Hab ich mich an dir gerächt!

Cloris. Ha wie schmerzlich
Hat es sich an mir gerächt!
[Die Uebrigen.] Ha wie schmerzlich
Hat es sich an ihr gerächt!
[Alle.] Werde jeder durch den Aufschluß
Des Erfolges dann belehrt!
Schlecht der Liebe mitzuspielen,
Kann nur kurze Zeit bestehn,
Denn sie triumphirt als Gottheit
Ueber alles doch zulezt!
(Ende des Singspiels.)

25.
[Stellengesuch.]

[22t August 1807.]

Jemand, der in dem theoretischen und praktischen Theil der Musick vollkommen unterrichtet ist, selbst für das Theater bedeutende Compositionen geliefert und einer bedeutenden Musikalischen Anstalt als Direktor mit Beyfall vorgestanden hat, wünscht als Musickdirektor bey einem wo möglich stehenden Theater unterzukommen. Außer den genannten Kenntnissen ist er mit dem Theaterwesen und seinen Erfordernissen völlig vertraut, versteht sich auf die Anordnung der Dekorationen und des Costums und ist außer der deutschen, auch der französischen und italiänischen Sprache gewachsen. Sollte der Unternehmer irgend eines Theaters eines solchen Subjeckts benöthigt seyn, so bittet man ihn sich in postfreyen Briefen an — zu wenden, wo er die näheren Bedingungen, welche auf jeden Fall billig seyn werden, erfahren kann.

26.
Anzeige für das Eerschersche CommissionsComtoir in Leipzig und für den Allgemeinen ReichsAnzeiger.

[Spätsommer 1807.]

Jemand, der in dem theoretischen und praktischen Theil der Musick völig erfahren ist, selbst bedeutende Compositionen, die mit Bey-

fall aufgenommen wurden, geliefert und bis jezt einer wichtigen Musikalischen Anstalt als Direktor vorgestanden hat, wünscht, da er seinen Posten durch den Krieg verlohr, bey irgend einem Theater oder einer PrivatCapelle als Direktor angestellt zu werden. Er ist mit der Anordnung der Dekorationen und des Costüms vertraut, kennt überhaupt das Theaterwesen in seinem ganzen Umfange, spricht außer dem teutschen das französische und italiänische, und ist überhaupt nicht allein künstlerisch sondern auch litterarisch ausgebildet, er würde allso auch mit Erfolg der Regie eines Theaters vorstehen können. Jede nähere Verbindung mit ihm wird leicht zum Nachweis der gerühmten Talente führen, und um diese anzuknüpfen wendet man sich in postfreyen Briefen an den R. R. Hrn. Hoffmann Direktor des Mus. Instituts in Warschau in Berlin, Friedrichsstraße No. 179.

27.

Sammlung grotesker Gestalten nach Darstellungen auf dem K. National-Theater in Berlin.

Gezeichnet und in Farben ausgeführt von E. T. W. Hoffmann.

Erstes Heft.

[1807.]

Das, was herzliches Lachen erregt, ist immer willkommen, zumal in einer Zeit, in der man gern hinaustritt aus der trüben Umgebung, und einzugehen in das fantastische Reich, wo der Scherz regiert, und wo der Ernst selbst zur komischen Maske wird. Der Zeichner und Herausgeber dieser Blätter glaubt daher gerade jezt mit einem Werke, das nur in jenem fantastischen Kreise lebt, und es nur mit seinen Bewohnern zu thun hat, hervortreten zu dürfen.

Wie nun das Publikum dieses Werk aufnimmt, davon wird es abhängen, ob diesem ersten Hefte der Sammlung grotesker Gestalten noch mehrere folgen sollen, die dann nur immer fantastisch komische Darstellungen liefern und sich auf groteske Gestalten der hiesigen Bühne keineswegs einschränken würden.

Nro. 1. Pasquin aus dem Singspiel Michel Angelo, nach Herrn Unzelmann's Darstellung.

Pasquin, ein furchtsamer Hase und dabei höchst abergläubisch,

Blatt 65

ist durch die Statue eines Dämons, die der Meister in der Werkstatt aufstellte, genirt; wenigstens geht er nicht gern so vorbei, daß die Krallenpfote über seinem Kopfe schwebt, und verdeckt den Teufelskopf mit einem Tuche, um die gräßlichen Augen nicht zu sehen. Wie vom Blitz gerührt wird er aber, als der hinter der Statue versteckte Michel Angelo, der den Ueberlästigen aus dem Zimmer jagen will, dumpfe Worte hervorruft. — „Mich dünkt der Teufel spricht," schreit Pasquin; erstarrt, die Augen verglaset, steht er an dem Boden gewurzelt, — er zieht sich zusammen, er will sich in sich selbst verstricken — nur die Hände zucken krampfhaft — kurz der hölzerne Teufel jagt ihm einen panischen Schrecken ein. Dies drückt mit Beziehung auf die Sinne die Randzeichnung aus. Pan schreckt überlästige Leute, die ihn bei einer Schäferin unterbrachen, mit vorgehaltener gräßlicher Maske zurück.

Nro. 2. Der Schneider aus dem Ballette: Die Lustbarkeiten im Wirthsgarten nach Herrn Beske's Darstellung.

Sonntag ist es nicht, denn sonst würde man ganz anders geputzt seyn; der etwas übermüthige Zug um den Mund, der geniale Wurf des Hutes und der üppige Hemdekragen deuten nämlich offenbar auf das Besitzthum eines bessern Rocks, (vielleicht Lilla mit gelbem Futter) und es würde die Wette gelten, ob man Sonntags nicht sogar weiße Strümpfe trägt und sich frisirt und pudert. — Es ist aber Montag, zum Full-dress daher zwar kein Anlaß, aber doch in einem ganz geschmackvollen Kleidchen mit blaßrothem Kragen und dunkelrother Weste, führt man die Schöne in den Wirthsgarten. Nun geht's zum Tanz, man weiß zu leben, man weiß sich auszuzeichnen. So tanzt nur ein Schneidergeselle! — Er streckt mit sanfter Biegung die Arme verlangend nach seiner Tänzerin aus und wird eben mit dem rechten Fuß einen Pas ausführen, der die Welt in Erstaunen setzt.

Die Kleidung unsers Elegants erhebt außerordentlich seinen sehr schlanken Wuchs. In England rechnet man nach einem Sprüchworte neun solcher schlanken Leute auf einen Mann, — das ist in der Randzeichnung zu sehen. Ein tüchtiger Mann wippt neun schlanke Leute empor! —

Nro. 3. **Doktor Bartholo, aus dem Singspiel: Figaro's Hochzeit, nach Herrn Kaselitzens Darstellung.**

Seit dem schrecklichen Worte: „Ich bin der Graf Almaviva!" hat der Doktor sein Rosinchen aufgegeben; die Liebe wich endlich aus dem zusammengeschrumpften Herzen, aber nun erfüllt Rache seine Brust! An den Grafen Almaviva reicht er nicht hinan, wäre das Tuppé der Staatsperücke auch noch höher. Aber Figaro, war der es nicht, der dem Grafen den Weg bahnte? Den Figaro, den Spitzbuben, den wird er fassen, dem wird er einen Prozeß an den Hals hängen, der ihn verdirbt. — Der Herr Doktor ist mit seiner Clientin, der Dame Marzellina, auf dem Schlosse des Grafen angekommen, in seinem besten Ornat, in hochgethürmter, schneeweißer Knotenperücke, spanischem Mantel, Federhut und Degen, schreitet er gravitätisch in den Zimmern einher und tödtet den Schelm, den Figaro, schon zum voraus mit flammenden Blicken, die er ihm verächtlich über den Rücken zuwirft. — Der Herr Doktor spreizen sich wie ein stattlicher Haushahn auf dem Miste und bedenken nicht, daß ihr Gegner ein schlauer Fuchs ist. Dies Verhältniß der streitenden Theile drückt die Randzeichnung aus. Hoffmann.

28.

[Werner und Iffland.]

[Mai 1808.]

Ueber seinen schmutzigen Geiz, der doch in keiner Künstlerseele wohnen sollte, hat Iffland neulich eine charakteristische Anekdote debutirt. Als die Weihe der Kraft in Berlin aufgeführt werden soll, erhält Werner bloß für die Mittheilung des Manuskripts, welches er gleich darauf drucken ließ, aus der Theaterkasse 500 Thaler in Thalerstücken — gewiß ein ungeheuer großes Honorar. Im Begriff, sie einzustreichen, neigt er sich, bittersüß lächelnd, zu Iffland und flüstert: „hätte doch gedacht im Golde, mein Herr Direktor!" — Iffland drückte sich sehr pittoresk aus, indem er sagte: „Immer nur sehe ich, wenn ich mit Werner über seine Werke für unser Theater spreche, die Goldfaust hervorragen!" (wie eine Teufelspfote).

29.

Die Pilgerinn.

[Prolog. Fragment. Oktober—November 1808.]

[Der Landmann.] . . . .
Ha — wie — was seh' ich dort! o Mutterherz! —
Gedacht hat sie des frohen Tages,
des lieben Kindes, den ihr heilgen Baum
schmückt sie mit Thaubenetzten Blumen.

Die Frau.
O Vater sieh! — Der Thau der diese Blumen nezte
sind meine Thränen — ferne ist das liebe Kind,
Ich denke jener Stunde als sie schied
Und tiefer Schmerz der Mutter Brust zerriß.
Es blutet nur die Wunde stärker noch
An diesem Tage, ihr der theuern heilig.

Chor in der Entfernung.
Welch Leiden
Bringt Scheiden

Der Landmann.
Auch ich fühl schwer der Trennung bittern Schmerz
Und stärker noch an diesem Tage, denn geweckt
hat mich ein ahndendes Gefühl aus tiefem Schlummer
Ehe noch der Sonne Gluth auf jenen Bergen brannte.

Chor der Landleute auftretend.
Doch Freuden
bringt Wiedersehn.

Die Frau.
Sieh' diese muntre Schaar — so festlich
sind sie geschmückt —

Der Landmann.
Was führt Euch her
Am frühen Morgen — Sagt, habt ihr ein Fest?
Auf so was deutet Eurer Hüte Schmuck gewiß.

5*

Einer von den Landleuten.
Wie, ist's nicht Eurer lieben Tochter Nahmenstag,
Der holden Frau Elisabeth, so hoch verehrt
von allen die sie kennen? Lieber Herr!
Wenn's sonst Euch recht ist, wollen wir bey Euch
Den Tag festlich begehn, eins singen, tanzen.
Seht dort, mein Töchterchen singt Euch ein Lied
Ganz artig anzuhören! — Nun was sagt ihr?
Der Landmann.
Habt Dank ihr lieben Freunde, bleibt bey mir
Elisabeths Tag werde festlich dann begangen.
Die Frau.
Ja! minder werde ich den Schmerz der Trennung fühlen
An diesem Tage, wenn ihr bleibt und ihrer denkt
Im frohen Spiel, in muntern Scherzen.
Einer von den Landleuten.
Nun Tochter sing einmahl Dein Lied!
Nicht blöde, frey heraus und daß
Du mir die Worte deutlich aussprichst.
Ein Mädchen (singt).

(Romanze.)

Seht ihr die Burg mit goldnen Zinnen?
Der König und die Königinn
Was mögen sie beginnen?
Gezogen ist die Tochter hin
Ins fremde Land, laut klagen sie:
„Wo ist Sie, die Holde, die von uns schied?"
Da tönet die Harfe, da tönet das Lied:
„Gedenket der Tochter, sie ist nicht mehr fern,
Und hätte sie Flügel, sie flög zu Euch gern."

Wer kennt der Trennung bittre Schmerzen?
Der König und die Königinn,
Kein Trost für die zerrißne Herzen!
Gezogen ist pp

Die Frau.

O wie bewegt das Lied mein Innres!

Der Landmann.

Elisabeth, o wärst du bey uns! aber ferne
Weilst du und nur beflügelte Gedanken
Erreichen dich in ferner Heimath.

Die Frau.

O trügen dich der Sehnsucht Fittige
Hieher, o nur ein einzger Blick, ein Wort:
Du lebst, bist froh — gedenkest unsrer!

Einer von den Landleuten komt.

Herr! — eine Pilgerinn wünscht euch zu sprechen,
Von Eurer Tochter bringet sie euch Kunde.

Die Frau.

Von meiner Tochter? — o wo ist die Pilgerinn?

Der Landmann.

O laßt sie kommen, eilt, o eilt!

Die Pilgerinn tritt hervor.

Die Frau.

O redet schnell, ihr kennt — ihr saht
Elisabeth, das theure Kind? — o redet!

Die Pilgerinn.

Sonnett.

Mich führen her der Liebe heil'ge Bande;
Die heiße Sehnsucht in der Brust zu stillen,
Ein fromm Gelübde frömmig zu erfüllen,
Durchzog die Pilg'rinn ferne weite Lande.

Die Tochter ist es, die zu Euch mich sandte
ich mußte mich, so war ihr fester Willen
in dieses fromme PilgerKleid verhüllen
Und so kam ich zu Euch aus fremdem Lande.

Der Tochter Brust ergriff ein banges Sehnen
Fern von dem lieben ElternPaar die Arme!
„Geh", sagte sie (ihr Auge füllten Thränen),

„Nicht widerstehn kann ich dem bittern Harme
Forthin, nicht ferne sollen sie mich wähnen:
Ich ging — ich flog — ich stürzt in ihre Arme!“

(Bey den lezten Worten läßt sie das PilgerKleid fallen und umarmt den Landmann und seine Frau.)

Der Landmann und seine Frau (mit dem Ausdruck der höchsten Freude).

Elisabeth! — o Himmel — Tochter! —

Chor der Landleute. O Freuden
bringt Wiedersehn!

Der Landmann.

Jezt Freunde! Tretet her um mich
im Kreise, merkt wohl auf, denn von Gewicht
ist meine Rede — merkt wohl auf! —

Ihr saht die Burg mit hohen Zinnen
Ihr kennt das edle FürstenPaar, ihr saht sie,
Fürstin Elisabeth, die liebenswürdge Tochter.
Entfernt war sie und nur beflügelte Gedanken
Ereilten sie dort in der Kaiserstadt
Die an der Seine Ufern strahlt
In stolzem Prunke; doch ihr kindlich reiner Sinn
Er sehnte sich nach dem geliebtem ElternPaar,
Nur wenig Tage sind's, da kam die edle Fürstin
Her aus dem fremden Lande und es feyerte
Des unverhofften Wiedersehns seeligen Moment,
Das hohe, das erhab'ne Fürstenhaus! —
Und nun! — Die Kunst, sie die mit glühndem Hauch
belebt den kalten Marmor, Farben, Töne,
in wunderbarem Anklang zuführt dem Gemüth,
Sie die dem trüben Ernst auf heitrer Bühne
Mit tiefem Sinne beygesellt den muntern Scherz,
Ein höh'res Leben schafft im Leben
Und mit geheimen unsichtbaren Banden
Den Menschen kettet an den Menschen —
Sie durft es kühn wohl wagen,
Jenen Moment des Wiedersehns,

Gefeyert von dem hohen Fürstenhause,
Im treuen Bilde aufzufassen,
Und ihr der edlen liebenswürdgen Fürstin
An dem beglückten Tag der ihren Nahmen trägt
zu weyhen dieses Bild!
Elisabeths Tag werde froh und festlich dann begangen:
Heil ihr, heil der erhab'nen Fürstin!
Heil dem geliebten ElternPaar!

30.
Arlequin.
Ballet von E. T. A. Hoffmann.
[1808. Bisher ungedruckt.]

No 1. Furientanz. Allegro. — Solo der Furien Königin. Maestoso. — No 2. Andante deutet daß sie den Gürtel verlohren. — No 3. Maestoso Beschwörung. — No 4. Furien ab. — No 5. Allegro Arlequin komt — Klopft ans Burgthor — Geist kommt — No 6. tempo di menuetto bittet — springt — Piu Allegro Geist ab. — No 7. Adagio ma non troppo Arlequin in Ohnmacht. — Allegro ist guter Dinge — Furien kommen. — No 8. Allegro Verwandlung des Baums — Verwandlung. Pause. — No 9. Allegro moderato — Dottore und Skaramuz kommen. 1. befiehlt zu klopfen. 2. wird geklopft. — No 10. Allegro Barbier komt. — No 11. Allegro (wird zweymahl gemacht, zum drittenmahl bis zum Zeichen 𝄐) Dottore prügelt den Skaramuz — befiehlt aufs neue zu klopfen. Skaramuz klopft. — Più Allegro Hufschmidt komt. — No 12. Allegro moderato Pierrot komt — Pantalone und dottore komplimentiren. Più mosso Pierrot und Scaramuz komplimentiren — Verwandlung — große Pause. — No 13. Allegro moderato Pantalone und Dottore kommen — Pantalon deutet Colombinen an daß der dottore ihr Bräut: sey. Zank — Er sperrt Colombinen ein — Pantalone è gehen ab. — No 14. Allegretto, 1. Arlequin kriecht aus dem Korbe 2. sieht sich um klopft an. Col. Zimmer verschloß. Arl. sperrt auf. Colombine zeigt sich am Fenster, Er bittet sie hineinzukommen. — Poco Andante, Colombine komt — erstaunt über Arl: Col: Lieb-

losung. — Tempo primo schlägt Col vor zu tanzen. Col willigt ein — Entree zum Pas de Deux — No 15. Allegretto — Pierrot komt, wundert sich — No 16. Allegro molto. Pierrot läuft ab. imer D. C. bis Pant: mit Pierrot die Thüre aufmacht. Die Thüre springt auf — Allegro assai Donner — Todtengerippe — Entsetzen — Pantalon und Colombine ab — No 17. Andante. 1. Pierrot fürchtet sich. 2. ergreift die Bouteille. 1. trinkt tüchtig 2. bekomt Courage 1. Er stellt den Tisch 2. arrangirt das Eßen 1. Er wischt Teller 2. setzt sie auf — Allegro Pierrot schreit — Arlequin komt. — No 18. Moderato 1. Pantalon kömt 2. er fragt Pierrot 1. Pierrot erzählt. 2. Sie setzen sich 1. Pierrot u: Scaramuz tragen Speisen herbey 2. Sie eßen. Pastete — Allegro — Schreken — Pierrot ab — No 19. Moderato 1. Sie setzen sich zu Tisch 2. Trinken tapfer. 1. Pierrot komt 12. Pantalon giebt die Erlaubniß — No 20. Allegretto 1. Arlekino komt mit dem guckasten. 2. setzt solchen auf einen Stuhl 1. Pantalon ee kommen 2. sehen hinein — An der Wand präsentiren sich èe — Arlekins Figur erscheint — Allegro molto (alla breve) Pierrot schreit — Pierrot schreit — Verwandlung des Arlekino u. s. w.

31.

Ritter Gluck.

[Von Rochlitz gestrichene Stellen. Anfang 1809.]

(Nur habe ich) den alten Italiäner mit dem gekrümten Finger so wie die Berliner Egoisten (nicht ganz gern vermißt) . . . . .

32.

Trois canzonettes à 2 et à 3 voix.

[Aus dem Italiänischen übersetzt. 26. April 1809.]

Canzonetta I.

Schon kehrt der Frühling wieder,
Zeigt uns sein blühend Antlitz,
Schon küßt der holde Zephyr
Gaukelnd die Blumenflur!

Canzonetta II.

Ferne von dir mein Leben
Kann ich nicht länger athmen!
Nein nein! Den Tod schon fühl' ich!

Canzonetta III.

O welch Vergnügen!
O welche Herrlichkeit!
Mit Liebchen zu ziehen
Aufs Land zur Blumenzeit.
Weh mir! Ich verschmachte vor Liebe!
Ein L, ein I, ein E, ein B.
Heißt, daß ich liebe,
Für dich vor Lieb vergeh!

33.

[Bekanntmachung.]

[6 ten May 1809.]

Aufgefordert von mehreren Freunden der Musik beabsichtige ich die Errichtung eines Singe-Instituts, in welchem ich denen, die daran Theil nehmen wollen, gründlichen Unterricht im Gesange darbiete, und sie ergebenst einlade, den näheren Plan dieses Instituts in meiner Wohnung im Zinkenwörth Nr. 50. dem Theater gegenüber einzusehen, und zugleich über den Beytritt gefälligst sich zu erklären. Sobald so viele Theilnehmer sich gefunden haben, als zur Begründung eines solchen Instituts nöthig sind, werde ich Lokale, so wie Tag und Stunde des Unterrichts öffentlich anzeigen. Das Honorar für den Unterricht habe ich für eine Person, auf 1 Laubthaler für eine Familie bis 3 Personen auf 1½ Laubthaler, für eine Familie über 3 Personen auf 2 Laubthaler bestimmt. Beselt vom wahren Eifer für die Kunst glaube ich durch Anstrengung und Fleiß in kurzer Zeit den hiesigen Freunden der Musik den hohen Genuß, den ähnliche Institute als das bezweckte, in Berlin, Leipzig u. a. d. gl. den dortigen Kunstfreunden gewähren, zu verschaffen, und um so mehr hoffe ich auf

gütige Unterstützung meines Unternehmens rechnen zu können, als bis jetzt für den Gesang in dieser jedem Talent so vortheilhaften Art hier noch nichts geschehen ist.

Bamberg, den 6ten März 1809.

Hoffmann, Musikdirector.

34.

Sinfonie pour 2 Violons, Alto, Basso, 2 Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes et Timbales, par Witt. No. 5 à Offenbach sur le Main, chez Jean André. (Pr. 5 Fl.)

[17. Mai 1809.]

Daß die Instrumentalmusik jetzt zu einer Höhe gestiegen ist, von der man vor nicht gar zu langer Zeit wol noch keinen Begriff hatte; daß ferner die Sinfonie insonderheit durch den Schwung, den Haydn und Mozart ihr gaben, das Höchste in der Instrumentalmusik — gleichsam die Oper der Instrumente geworden ist: alles dieses weiß jeder Freund der Tonkunst. Alle im Orchester üblichen Instrumente, ihre charakteristischen Eigenheiten aussprechend, in der Aufführung solch eines Drama zu vereinigen, u. so, die steife, langweilige Form des ehemaligen Concerto grosso verachtend, das Einzelne nur zum Ganzen wirken zu lassen: das war die schwierige Aufgabe, welche jene Heroen der Tonkunst in der Sinfonie mit Glück lösten, und ihre genialen Produkte dieser Art sind mit Recht die Norm geworden, wornach spätere Komponisten ihre Sinfonieen ausarbeiteten. Auch Hr. Witt hat sich Haydn zum Muster und Vorbild genommen, und daß er würdig die Bahn des Meisters betritt, beweist seine Sinfonie No. 5. aufs neue. Mit einem kurzen Adagio aus Ddur, welches aber schon nach dem fünften Takte in Dmoll verweilt, fängt die Sinfonie an. Es ist zwar pathetisch gehalten, indessen von allem Schwulst frey, und kündigt durchaus nicht mehr an, als was nachher folgt. Der gewöhnliche Fehler der jetzigen Komponisten, die immer zum ersten Anlauf alle Kraft verschwenden, ist daher ganz vermieden. Nach

diesem Adagio folgt ein Allegro, ebenfalls aus Ddur, mit einem sehr angenehmen Thema: *(N)* Gleich nach Beendigung des ersten, rauschenden, stark gehaltenen Tutti tritt die Oboe mit einem einfachen, melodiösen Satze ein, indem die erste Violin eine Imitation des ersten Thema ausführt; und dieser geniale Gedanke macht die Wirkung eines heitern Sonnenblicks durch finstre Sturmwolken: *(N)* Nach einem wieder äußerst angenehmen Mittelsatze in der Dominante, imitiren erste Stimme und Baß einen Satz, der in einfacher Gestalt schon im funfzehnten Takte vorkam; es fehlt ihm zwar die Neuheit, er schreitet aber kräftig fort, und ist daher vorzüglich geeignet, wie hier, zum Schluß zu führen: *(N)* Im zweyten Theile folgt nun die weitere Ausarbeitung des ersten Thema wieder in Imitationen der ersten Stimme und des Basses, indem beyde wechselsweise die zweyte Hälfte des Thema als Gegensatz zur ersten ausführen, wobey die Blasinstrumente die zum Grunde liegende Harmonie in haltenden Noten angeben oder hin und wieder die Melodie aufgreifen. Der weitere Gang des Allegro ist nach der gewöhnlichen Form, indem der erste Theil wieder eintritt und sich durch den Mittelsatz, der nun in der Tonika bleibt, zum Schlusse fort bewegt.

Das Thema des hierauf folgenden Andante grazioso, aus Gdur, ist wieder äußerst lieblich erfunden und entspricht der an und für sich selbst schon zarten Tonart, die der Komponist wählte, ganz vollkommen: *(N)* Nur bey dem Eintritt des Minore geht der bis dahin gehaltene Charakter des Satzes verlohren. Viel zu rauh und hart tritt dies Minore ein, um sich dem ersten Majore anzureihen; man möchte sagen, es gleiche einem jungen, schönen Mädchen, das im Schmerz, statt sanft zu weinen, heult und schreyt. Dies Minore dauert nur zwanzig Takte — indessen lange genug, um der Wirkung des Ganzen sehr zu schaden, und ein leichter, vielleicht naiver Anstrich, diesem Minore gegeben, würde gewiß dem nachher wieder eintretenden Thema sehr wohlgethan haben. — Die Menuet, welche hierauf folgt, hat ein weit ausgreifendes Thema; im zweyten Takte nimmt der Baß dieses Thema in gewisser Art Al rovescio auf, und dadurch bekommt der Eintritt dieser Menuet einen pomphaften, stolzen Charakter, der sehr gut gegen das sanfte Andante absticht. Das Trio ist ein Solo für Flöte und Fagott, und klingt sehr wie ein Walzer, welches man indessen auch manchen Haydn-

schen Menuetten vorwerfen kann, wiewol diese sonst immer an einer reich besetzten Tafel die pikanteste Schüssel sind. Irgend eine geniale Wendung eines anfänglich ganz gewöhnlich scheinenden Gedanken frappirt dort den Zuhörer, und vorzüglich in den Trios sind oft nur dem Kenner in dem heitern Flusse naiver Gedanken die tiefsten Künste der Harmonik bemerkbar. Daß nach diesem Maasstabe, den Haydn, der Schöpfer dieser Tonstücke, gegeben hat, die vor uns liegende Menuet nicht ganz befriedigen könne, wird der Komponist gewiß selbst fühlen. — Der letzte Satz, aus Ddur, hat ein melismatisches Thema und ist durchgängig leicht und schwebend gehalten. Auch hier wird man an Haydns Finalen erinnert und vermißt jene tiefen Durchführungen, jene immer neuen Wendungen des Thema, die bey ihm, ist der Faden des Stücks anscheinend auch noch so locker angelegt, den Zuhörer bis zum letzten Takte in steter Spannung erhalten. Hier z. B. erwartete der Kenner, daß ein kräftiger Mittelsatz in längern Noten eintreten und späterhin sich ihm jener erste melismatische Satz anreihen würde — welches dann gewiß die frappantesten Wendungen und Imitationen veranlaßt hätte: diese Erwartung wird indessen nicht befriedigt, und das Ganze rauscht vorüber, ohne bey dem Zuhörer ein tiefes Interesse zu erregen, wiewol vorzüglich der Schluß sehr brillant und effektvoll gehalten ist. In der ganzen Sinfonie überhaupt — was die Zusammenstellung der Sätze, Instrumentirung u. s. w. betrifft — hat sich Hr. W. als einen gründlichen, verständigen Komponisten gezeigt, und das sichtbare Bemühen, dem Ganzen nicht sowol viel Tiefe, sondern nur den möglichst hohen Grad von Gefälligkeit zu geben, zeigt, daß sie für ein großes Publikum geschrieben ist, welches sie denn auch gewiß finden wird, indem sie, nur irgend gut ausgeführt, sehr effektvoll, und daher jedem Orchester mit Recht zu empfehlen ist.

Das Tempo des ersten Allegro darf nicht zu rasch genommen werden; das Andante ja nicht zu langsam, Menuet und Finale so rasch, als es den Kräften des Orchesters, und ohne den Charakter der Sätze zu vertilgen, möglich ist.

35.

Sinfonie turque pour 2 Violons, Alto, Basso, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 4 Cors, 2 Trompettes, Timbales, grand Tambour, Triangle etc., composée par Witt. No. 7 à Offenbach, chez Jean André. (Pr. 5 Fl.)

[17. Mai 1809.]

Sonst kam die große Trommel und das Geklingel von Tamburin, Triangel und Becken nur selten ins Theater, dann immer öfter und öfter, und endlich auch in den Konzertsaal. Dieser hätte ihnen wol verschlossen bleiben sollen, denn selten ist ein Konzertsaal groß und ein Orchester stark genug, um den alles übertäubenden Ton der großen Trommel und das Geklingel der übrigen sogenannten türkischen Instrumente nur erträglich zu machen. Anders sind die Bedingnisse der Musik im Konzert und der Musik im Theater. Hier kündigt die naive und frappant modulirte Musik, welche bey uns nun einmal türkische Musik heißt, wiewol das Original dieser Kopie fehlt, schon in der Overtura den Charakter des Stücks jedem Zuhörer verständlich an, und die große Trommel, gewöhnlich in die entfernteste Ecke des Orchesters verwiesen, verhallt im weiten Gebäude und übertäubt keineswegs die übrigen Instrumente. Im Conzert und in der Sinfonia, die doch verwiesen, verhallt im weiten Orchester und übertäubt keineswegs die übrigen Instrumente. Im Konzert und in der Sinfonie, die doch gewöhnlich zur Overtura der darauf folgenden Musikstücke verschiedenen Charakters dient, dürfte, den Uebelklang jener türkischen Instrumente abgerechnet, auch der festgestellte, individuelle Charakter der türkischen Musik den Zuhörer nicht sonderlich ansprechen, indem man ihn doch nicht, wie im Theater, nach der Türkey illudiren will, um Konzerte, Arien u. a. m. sich vortragen zu lassen, sondern es hier nur darauf ankommt, das Gemüth zum musikalischen Genuß überhaupt aufzuregen. Der Charakter, welcher in der Sinfonie als einem musikalischen Drama herrschen, und in dem Aussprechen aller seiner Nuanzen von allen Seiten den Zuhörer ergreifen und festhalten soll,

wird bey dem Auffassen irgend einer individuellen Manier sehr leicht zur gleichgültigen Einseitigkeit.

Indessen, Hr. W. hat nun auch einmal eine Sinfonie turque mit der großen Trommel und allem Zubehör geschrieben und dadurch dem Geschmack derer gefröhnt, die auf diese Weise musikalisch, oder viel mehr unmusikalisch, erschüttert werden wollen. Daß Hr. W. auch in dieser Manier nichts Schlechtes, nichts Gemeines geliefert haben werde, läßt sich von solch einem verständigen Komponisten schon im voraus erwarten, und diese Erwartung wird auch in dem vorliegenden Werke keinesweges getäuscht. Nach einem kurzen Einleitungssatze von nicht eben viel Bedeutung, (welches hier ganz recht ist,) Adagio aus Amoll, folgt ein Allegro, ebenfalls aus Amoll, dessen Hauptsätze zwar nicht neu und besonders frappant sind, indessen die nun einmal in der Sinfonie angenommene Manier treu auffassen und darstellen: *(N)* Der letzte Satz kommt im zweyten Theil wieder in Adur vor, und der Ausdruck einer fast ausgelassenen Munterkeit erhält sich in dem Majore bis ans Ende des Allegro, welches dadurch an Interesse gewinnt und des Zuhörers Aufmerksamkeit fesselt. — Das Adagio (Adur) frappirt durch seinen originellen Anfang. Baß, Violoncell und die Violinen schlagen pizzicato die Grundaccorde an, während die Bratschen ebenfalls pizzicato, meistens terzweise, auf und absteigen. Dieses sieht also aus: *(N)* Mit Ausschluß weniger Takte behalten die Bratschen jene Figuren durch das ganze Stück bey, während Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott äußerst melodiöse Sätze vortragen. Ohne nur im mindesten flach oder verbraucht zu seyn, ist dieses Adagio jedem nur irgend musikalischen Ohre verständlich und angenehm, und selbst der erklärteste Freund der großen Trommel wird es gern geschehen lassen, daß sie diesmal ganz schweigt. — Das nicht eben bedeutende, aber glatt ins Ohr gehende Thema der Menuet trägt die zweyte Flöte vor, da der erste Flautotraversist wieder die kleine Flöte, welche er abwechselnd zu blasen hat, ergreifen muß. Das Trio besteht in einem recht angenehmen Violoncell-Solo, worein die große Trommel nebst Anhang durchaus nicht zu sprechen haben. — Der letzte Satz ist wieder ganz der einmal angenommenen Manier getreu: *(N)* Sechzig Takte vor dem Schlusse tritt ein regsames, lebendiges Majore ein. Ueberhaupt ist der letzte Satz zwar ohne tiefe Durch-

führungen des Thema leicht behandelt, aber von vielem Effekt, wozu die verständige Instrumentirung nicht wenig beyträgt. Bey dieser Instrumentirung findet sich eine Eigenheit, die darin besteht, daß die vier Hörner nicht, wie gewöhnlich, paarweise in die Tonika oder Dominante, sondern in folgender Art gestimmt sind: Corno primo in G, Corno secondo in A, Corno terzo in E, Corno quarto in C.

Diese verschiedenen Stimmungen hat der Komponist sehr verständig zu seinem Zweck benutzt, und die Hörner, welche durchaus nur ihre leichtesten, besten Töne anzugeben haben, in Accorde vereinigt, die durch ihre Fülle und Kraft den Effekt des Ganzen gar sehr erhöhen. Eben diese vier Hörner machen indessen die Sinfonie für kleinere Orchester unbrauchbar, indem sich, wenn sie nicht besetzt werden können, kein Orchester-Dirigent einbilden darf, daß ein einziges ausgelassen oder durch ein anderes Instrument ersetzt werden könne. Sonst ist die Sinfonie nicht besonders schwer auszuführen, und da man in Rücksicht des fließenden, melodiösen Gesanges sie ganz der Sinfonie No. 5. gleich stellen kann, wiewol diese in Rücksicht ihres edleren Charakters höher steht, jedem Orchester sehr zu empfehlen.

Mit Ausschluß der beyden Adagios müssen die Tempos sehr rasch genommen werden.

36.

Aus Bamberg, den 1. Juni.

[1809.]

Das hiesige Theater, welches schon seit langer Zeit schwankte, ist nun seinem völligen Umsturz ziemlich nahe. Herr Cuno wußte, als er die Entreprise übernahm, das Publikum durch allerlei Versprechungen und durch Vorspiegelung eines bedeutenden eigenen Fonds, den er zur Organisazion und zur Aufrechthaltung des Theaters verwenden wollte, für die Sache zu interessiren; dieses Interesse verlor sich indessen sehr bald, als man inne wurde, daß der Unternehmer von dem, was zur verständigen und zweckmäßigen Organisazion einer Bühne gehört, auch nicht die mindeste Ahnung hatte, und mit jeder mißrathenen Darstellung eines schlecht gewählten Stücks

verringerte sich der Besuch des Theaters, so daß die Ausgabe die Einnahme bei weitem überstieg, und Hr. Cuno der Gesellschaft die gänzliche Auflösung, oder bedeutende Verringerung der Gagen vorschlagen mußte. Das letzte mußten sich nun freilich die Mitglieder, durch Hrn. C. aus allen Ecken und Enden der Welt herbeigelockt, in der jetzigen kritischen Zeit gefallen lassen, dessen ungeachtet aber wollte die Sache nicht gehen. Nun traten die drei Hauptgläubiger des Hrn. C. zusammen, übernahmen Verwaltung und Direkzion des Theaters, und wollen so durch die Erhaltung desselben, und durch die künftigen Einnahmen, wenigstens zu ihrem baar vorgeschossenen Gelde kommen. Diese wackern Männer haben die Gagen für den Sommer garantirt und scheuen keine Aufopferung, die Sache im Gange zu erhalten; wie weit indessen alles, was Theater und Kunst überhaupt betrift, außer ihrer Sphäre liegt, leuchtet ein, und so kommt es denn, daß, da es seit Hrn. Opels Abgange an einem tüchtigen Regisseur gänzlich fehlt, das Theater statt durch die Verbesserung der Mitglieder, und hauptsächlich des Repertoirs (Hr. Cuno's Liebling Ziegler, ist noch immer an der Tagesordnung, und dann müssen Kotzebues dramatische Spiele herhalten) das Publikum wieder anzuziehen, sich täglich verschlechtert, das Publikum täglich mehr degoutirt wird, und so das Ganze, da die Direktoren nur [auf] Verlust, und nie auf Ersatz desselben zu rechnen haben werden, sich auflösen muß. Daß diese Auflösung recht bald geschehen und der um die Kunst und das Theater so hochverdiente Graf Soden sich wieder der Sache ernstlich annehmen, dieß aber so viel möglich ohne Schaden der jetzigen Direktoren, deren guten, wiewohl kraftlosen Willen man erkennt und ehrt, geschehen möge, ist der Wunsch der hiesigen echten bewährten Freunde der Kunst und des Theaters. —z—

37.

Sonderbarer Einfall auf dem Ball vom 6.

[6. November 1809.]

Ich denke mir mein Ich durch ein VervielfältigungsGlas — alle Gestalten die sich um mich herum bewegen sind Ichs und ich ärgere mich über ihr thun und lassen ppp

38.

Fioravanti Ouverture et Airs de l'Opéra I. Virtuosi Ambulanti, arrangées pour le Pianoforte avec les paroles italiennes, françaises et allemandes par Mr. Wolff etc. au magazin de musique à Beul sur le Rhin. (107 Seiten Pr. 15 Fr.)

[27. Dezember 1809.]

Der Rec. kennt die Partitur der Virtuosi ambulanti nicht; indessen sieht er aus dem vor ihm liegenden Klavierauszuge, daß der Text der wandernden Komödianten von Picard, (von Treitschke für die Hof-Theater in Wien verdeutscht) den früher Devienne componirte, zu dieser Oper aufs neue benutzt worden ist. — Es ist eine lustige Idee, das Leben hinter den Coulissen hinauszurücken auf die Bühne, und so die Schauspieler zu zwingen, sich selbst zu ironiren; niemals hat sie, in allen Variationen, wie sie schon Cimarosa und Mozart gaben, ihre Wirkung auf das Publicum verfehlt, und auch diese Oper, mit deren Composition Fioravanti würdig jenen Meistern an die Seite tritt, muß, von guten Schauspielern und Sängern mit Leben und komischer Kraft dargestellt, überall Eingang finden. Das Ganze ist leicht und graziös gehalten, und vorzüglich beweiset der Componist ein besonderes Talent, das komische Pathos musikalisch auszudrücken. Rec. findet das Gefällige in der Musik mit darin, wenn die Melodie den Zuhörer als bekannt anspricht, ohne bestimmt an ein schon dagewesenes Thema zu erinnern und so eine bloße Reminiscenz zu werden; und nach dieser Ansicht sind auch die Melodien dieser Oper sehr gefällig, welches, damit verbunden, daß die häufigen Melismen, wie man zu sagen pflegt, ganz in der Kehle liegen, den Sängern außerordentlich den Vortrag erleichtert, wiewohl deutsche Sänger das sehr häufig vorkommende Parlante, wozu sie meistens kein Geschick haben, wegwünschen werden. Gleich in der ersten Nummer ist dieses Parlante auf eine höchst originelle Weise angebracht. Bellarosa, der Schauspiel-Director, ist der Carretta (dem Thespiskarren, mit Decorationen, Schauspielern, Apparat etc. bepackt) vorangeeilt, und weiß an dem schönen Morgen, den ein pittoreskes Recitativ schildert,

worin die Bäche murmeln und die Vögel zwitschern, nichts besseres zu thun, als die „grand aria principale" der nächsten Oper zu studiren. Die Instrumente führen die Melodie dieser Arie ununterbrochen aus, er aber nur brockenweise, indem er jeden Augenblick Bemerkungen über den Vortrag hineinschiebt: *(N)* Dieses beständige Unterbrechen des Gesanges durch das Parlante, giebt nicht allein dem braven Sänger, sondern auch dem guten Schauspieler Anlaß zu einer interessanten komischen Exposition. — Der Thespiskarren ist umgestürzt, es hat „schiaffi, pugni, gridi, piantl", gegeben; und endlich in No. 5, erscheint die beleidigte Lauretta, welche mit Rosalinden um den Rang der Primadonna kämpft, und ergießt ihren Zorn in einem Recitativ, welches, so wie Rosalindens Recitativ No. 10, die gewöhnlichen Floskeln der Recitative in der Opera seria enthält, und also das bloß Formelle dieser Compositionen trefflich ironirt. Beyde darauf folgende Arien sind pezzi concertanti mit einem mitwirkenden Chor, und es ist klar, daß der Componist sich auch über die jetzt gewöhnliche Art, den Chor zur Solopartie zu schreiben, lustig machen wollte. Es läßt sich nämlich nichts harmonisch Leereres denken, als die Begleitung jener Chöre, und man begreift, indem man sie hört, daß es etwas sehr leichtes ist, ein pezzo concertante zu schreiben, sobald man sich darauf beschränkt, die der Melodie und ihren melismatischen Verzierungen zum Grunde liegenden Accorde hier und da auch von Sängern angeben zu lassen, und so von der höhern Idee des mitwirkenden Chors, der, seinen eignen Charakter aussprechend, sich doch der Haupt-Stimme anschmiegt, ohne sie zu vernichten, ganz abstrahirt. Eben so glücklich hat der Componist die Unart der Sänger, überall zu schnörkeln, ohne auf Worte und Situation zu achten, persifflirt. In dem Duo, No. 6, welches überhaupt voll Charakter, voll komischer Kraft, und dabey höchst graziös ist, tadelt Rosalinde den Vortrag der Worte: in dietro perfidi, la borsa io cedo und meynt, auf die borsa hätte ein punto colorato hingehört, den sie gleich zur Probe ausführt: *(N)* Rec. hätte diesen Punto colorato noch mehr colorirt, um die Sache recht auffallend zu machen. Eben so wünscht Rosalinde auf das Wort „morir" einen „passo pichetato": *(N)* Merkwürdig ist das Trio No. 8., worin die beyden Sängerinnen, vom Director aufgefordert, solfeggiren müssen, dieser, in lauter kurzen Noten, seinen Beyfall und seine Bewunderung

sehr charakteristisch (z. B. sanno tutto fare per sedur l'umanità) zu erkennen giebt, und endlich so ins Feuer geräth, daß er in die schönen Rouladen (bel gorgheggio) der Sängerinnen einstimmt. In diesen Rouladen wechseln Lauretta und Rosalinda die Figur, während Bellarosa bey der seinigen fest beharrt, und so ist der Wettkampf der Sängerinnen, die sich, wie zwey Nachtigallen zu übertönen streben, so wie Bellarosa's Verhältniß zu ihnen, sehr gut ausgedrückt. Auf eine sehr drollige Art giebt Fiordaliso in der Arie No. 9, das Recept zur Oper, und eben so komisch schildert Bellarosa in No. 11. die Leiden des Schauspieldirectors. Seinen Aerger, seinen Ingrimm stößt er in kurzen, geschwinden Noten parlante heraus, und hat er sich Luft gemacht, dann kommen in längeren Noten, wie ein Refrain, die Worte wieder: Bellarosa cos' hai fatto! *(N)* Rühmlich erwähnt zu werden verdienen auch das sehr gefällige Duo, No. 10., in welchem Rec. nur die häßlichen, so leicht zu vermeidenden Quinten der Singstimmen im sechsten und siebenten Tacte vor dem Schlusse aufgefallen sind, und der Canon No. 13. bis zum fünf und zwanzigsten Tacte, wo ein anderes, zu einförmiges, sich unaufhörlich wiederholendes Thema den Gesang matt und leer macht. —

Mit welcher Laune der Componist auch die kleinste Partie bearbeitet hat, beweiset die kurze Arie des Bauern Gervasio. Er hat viel Geld im Felleisen, und damit er nicht einschlafe und es ihm gestohlen werde, will er überlegen, was für das Geld anzuschaffen sey: — „un' asinello — una casina — una sposina". Die Melodie, immer in gleichen Noten beharrend, drückt Dummheit und Schläfrigkeit sehr gut aus, während die festgehaltene Figur der Violinen ungefähr den Effect macht, als wenn sich jemand in die Nase zwickt, um ja nicht zu schlafen. *(N)* Ueber der casina, dem asinello und der sposina schläft aber der Tropf wirklich ein, welches man schon vermuthete, wie er nur anfing zu singen.

Hat Fioravanti mit eben dem Geiste, dem trefflichen Humor, und dem melodiösen Reichthum größere Opere buffe componirt, so wäre ihre Verpflanzung auf die deutsche Bühne, die uns mit den Zwitter-Gattungen deutscher und französischer untergeordneter Componisten gar oft Ueberdruß und Langeweile erregt, ein wahrer Gewinn. — Ohne leer zu seyn, geht die Clavierbegleitung sehr gut in die Hand,

und ohne die Partitur zu kennen, wird man gewahr, daß die Uebertragung mit Verstand und Gewandtheit geschehen ist. Der Stich ist deutlich und schön, jedoch nicht fehlerfrey. So steht z. B. S. 11. Syst. 2 T. 7, vor a ein b, welches gar nicht hingehört.

39.
Merkwürdige Arten des Wahnsinns.

[1809.]

1. Ein wahnsinniger Mensch saß Tag und Nacht am Hause meines Schwiegervaters, und klopfte mit einem Stein auf den andern, — nichts konnte dies Geschäft unterbrechen, — der dumpfe Ton, den dies Klopfen in der Nacht verursachte, hatte etwas schauerliches, schreckbares.

2. Ein wahnsinniger Mensch in Posen bildete sich ein, er sey die Sonne. — Auf dem Geländer der Fontaine auf dem Markte stand er, und s c h i e n. Er machte sich oft den Spaß, die Leute zu blenden, und wenn manche, die seinen Wahnsinn kannten, so thaten, als träfen sie wirklich Sonnenstrahlen, so lächelte er zufrieden, und wandte sich nach einer andern Seite. Oft bildete er sich des Nachts ein, er sey der Mond, und s c h i e n eben so, als am Tage als Sonne.

40.
[Der Stargarder Justiz-Bürgermeister Calderon.]

[1809.]

Es müßte spaßhaft seyn, Anekdoten zu erfinden, und ihnen den Anstrich höchster Authentizität, durch Citaten u. s. w., zu geben, die durch Zusammenstellung von Personen, die Jahrhunderte aus einander lebten, oder ganz heterogener Vorfälle gleich sich als erlogen ausweisen; — denn mehrere würden übertölpelt werden, und wenigstens einige Augenblicke an die Wahrheit glauben. — Gäbe man ihnen einen Stachel, desto beßer, z. B. eine, (ohne Stachel,) wäre folgende.

Als Friedrich, der große König, nach dem Abschluß des Hubertusburger Friedens, nach Potsdam zurückgekehrt war, bemerkte er, aus den Fenstern des Schlosses, einen zerlumpten Jungen, der auf ein

Stück Schiefer emsig schrieb, und dann das geschriebene, mit lauter Stimme und lebhafter Gestikulation, deklamirte. — Er schickte seinen Leibpagen hinunter, der dem Könige die Schiefertafel hinaufbrachte, — weinend und schreiend lief ihm der Bube bis in's Zimmer des Königs nach. Der König las zu seinem Erstaunen wohl geordnete poetische Verse, und es fand sich, daß der Bube ein Küchenjunge des spanischen Gesandten war. Von Stunde an, schickte der König den Jungen nach Berlin in's Joachimthalsche Gymnasium, wo er auf Königliche Kosten Unterricht erhielt, dann auf der Universität Halle studirte, und endlich schon in seinem zwanzigsten Jahre Justiz-Bürgermeister in Stargard in Pommern wurde, und sich die Liebe seiner Mitbürger, so wie das Vertrauen des ihm vorgesetzten Collegiums, erwarb. Seiner Amtsgeschäfte ohnerachtet, setzte er doch das Studium der Dichtkunst fort, und vorzüglich beschäftigte er sich mit der Ausarbeitung von Theaterstücken, die auch von der Döbbelinschen Gesellschaft, mit Beifall des Publikums, aufgeführt wurden. Ein Verwandter in Madrid starb, und hinterließ ihm sein Vermögen, und, nachdem er sich vom Großkanzler einen dreimonathlichen Urlaub ausgebeten hatte, ging er nach Spanien. — Hier wartete aber seiner eine andere Carriere, denn, als er nunmehr in seiner Muttersprache dichtete, und ein Stück auf's Theater brachte, erweckte er den Enthusiasmus der Spanier so sehr, daß sie ihn nicht mehr loßließen. — Jahre lang hat er das Theater mit den herrlichsten Stücken bereichert, und niemand anders war unser Justiz-Bürgermeister, als der berühmte Calderon, den die Spanier vergöttern, und der auf diese Weise seine Ausbildung dem großen Könige von Preußen zu danken hat.

Siehe Meybom's Brandenburgische Annalen. Th. 2. S. 63.

41.

Romberg (Andreas), Pater noster. 6tes Werk der Gesangstücke, Op. 24. Hamburg b. J. A. Böhme. (16 Seiten 1 Thlr.)

[3. Januar 1810.]

Der durchaus gehaltene Charakter einer Frömmigkeit, wie sie in einem kindlichen, heitern Gemüthe wohnt, das, von seiner Erdenlast

gebeugt, die Freuden des **Himmels ahnet;** der schöne fließende, drey-stimmige Gesang, die verständige Instrumentirung, die kunstvolle Präcision bey reichem harmonischen Stoff, erheben dieß kleine Werk des braven, sinnigen Meisters über viele starke Partituren, welche sich als große Werke in die musikalische Welt eindrängen, aber gar bald, von ihr vergessen, im Strom der Zeit untersinken, während ein Werk dieser Art Jahre hindurch von Kennern bewundert und geliebt wird. —

Ein drey und achtzig Takte langes Adagio in Cdur $^2/_4$Tact enthält die sieben Bitten, und Rec. kann nicht umhin, in die effectvolle Behandlung der verschiedenen Momente dieser Bitten, welche den oben angegebenen Charakter des Stücks ausspricht, tiefer einzugehen. F-Hörner und Fagotte schlagen den Grundton C zu der sanften, einfachen Melodie an, in welcher Sopran und Tenor die Worte: Pater noster vortragen. B-Clarinetten wiederholen diese Melodie zum Grundton, den der Baß mit denselben Worten aufnimmt und ihn dann wieder den F-Hörnern und Fagotten überläßt, indem Tenor und Sopran, mit dem Quartsexten-Accord eintretend, jene Melodie zu den Worten: qui es in coelis, einen Ton höher wiederholen, denen der Baß im Grundton beharrend folgt. Nun bewegen sich die drey Stimmen (Sopran, Tenor und Baß) in mancherley äußerst melodiösen Nachahmungen, abwechselnd, allein oder von den Blasinstrumenten unterstützt fort, bis sie sich zu dem: sicut in coelo et in terra zu einem kräftigen Unisono vereinigen und in der Dominante schließen. Dieser Schluß, der das Adagio in zwey Hälften theilt, zeugt von dem tiefen Sinn, womit der Meister den Gegenstand seines Werkes aufgefaßt hat. Von der Verherrlichung des Namens des Ewigen, von seiner Allmacht, die über Himmel und Erde herrscht, war das Gemüth durchdrungen: nun tritt ihm das Menschliche wieder näher; es wird beengt von der Sorge um das irdische Bedürfniß: doch bald erhebt es sich wieder zum Himmel; in der kindlichen Bitte um tägliches Brot findet es Trost und entladet sich jeder Sorge. Den Ausdruck dieses Ueberganges findet der Rec. in der kurzen Intonation der Clarinetten, Oboen und Fagotten in Gmoll nach jenem Schlusse und dem unmittelbar darauf folgenden, mit pp. bezeichneten, choralmäßigen Gesange in Esdur zu den Worten: panem quotidianum da nobis hodie, den die jetzt erst eintretenden Saite n

Instrumente unterstützen. Mit einer canonischen Imitation in der Octave, Cmoll, tragen nun die drey Stimmen das: et dimitte nobis debita nostra etc. vor. Jenem oben angegebenen Charakter des Stücks getreu, kommt aber diese Bitte aus einem reinen Herzen, das nur erschüttert wird von der Furcht vor einer Versuchung, der zu widerstehn ihm die Kraft fehlen könnte. Diese Furcht drückt das chromatische Thema aus, womit der Baß in dem: et ne nos inducas in tentationem eintritt, welches der Sopran in der Quinte, der Tenor aber per inversionem imitirt. Die Blasinstrumente unterstützen die Sänger, während die syncopirten Noten der Violinen den Satz noch mehr beleben und den Ausdruck des beängsteten Gemüths erhöhen. Der affectvollere Gesang dauert fort, bis die Stimmen auf dem Dominanten-Accord ruhen, und mit dem Amen in G in modo plagali schließen, wodurch sich denn dieser Schluß von dem erst erwähnten, den die Stimmen zwar auch in G, aber in modo authentico machten, hinlänglich unterscheidet. Nun folgt zu dem: pleni sunt coeli etc. ein Allegro maestoso, Cdur 3/4 Tact, mit Pauken und Trompeten, welches von brillanter Wirkung ist, wiewol Rec. gestehen muß, daß es ihn an eine häufig dagewesene Behandlung dieser Worte in Messen erinnert hat. Bey dem Pater noster, miserere nobis, tritt zwar eine sanftere Melodie Più moderato in derselben Tactart ein: das dona nobis pacem ist aber wieder sehr brillant gehalten. Der Meister ist hierin der Form der mehresten Messen gefolgt, in welchen auch die Bitte um Frieden im brillanten Allegro mit Pauken und Trompeten vorgetragen wird, und die Componisten lieber bey dem Schlusse der Musik die Effecte häufen, als den Worten des Textes gnügen wollten. Nach der letzten Explosion auf: dona nobis, dreyzehn Tacte vor dem Schlusse, wird indessen der Gesang sanfter, die Trompeten schweigen, und, wie erst in dem Adagio bey dem Worte Amen, ersterben die Stimmen nach und nach in dem Worte pacem!

Rec. kann den Wunsch nicht unterdrücken, daß es dem Meister gefallen haben möchte in dem letzten Satze nicht sowol auf den Effect durch den Contrast zu arbeiten, als vielmehr das: Pleni sunt — mehr dem ersten, herrlichen Adagio anzuschmiegen und so das Ganze in allen seinen Theilen zusammen zu halten.

Das Werk hat übrigens bey seinem harmonischen und melodischen Reichthum keine besondern Schwierigkeiten in der Ausführung und wird im Concert spirituel dem Kenner, den der darin herrschende kindlich fromme Geist anspricht, einen lange nicht zu vergessenden Genuß gewähren. Für das Concert spirituel und nicht für die Kirche glaubt nämlich der Rec. das Werk, seiner innern Einrichtung und Instrumentirung nach, bestimmt, indem manches und vielleicht mit unter das Schönste, in einem sehr weiten, hohen Gebäude seinen Effect verfehlen würde. Unerachtet nichts in der Partitur bemerkt ist, so ist Rec. doch der Meinung, daß das Adagio von drey kräftigen Solostimmen, das darauf folgende pleni sunt etc. aber von einem Chor vorgetragen werden müsse.

Der Stich ist sauber und deutlich, die Titel-Vignette (ein betender Christus) zwar auch im Stich gut behandelt, aber sehr verzeichnet, indem, den charakterlosen Kopf abgerechnet, die Theile der Figur nicht zusammenpassen, sondern von mehreren Körpern entlehnt zu seyn scheinen.

42.

Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes, composée et dediée etc. par Louis van Beethoven. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel, Oeuvre 67. No. 5. des Sinfonies.

(Pr. 4 Rthlr. 12 Gr.)

[Ergänzung zu „Beethovens Instrumental-Musik". 4. Juli 1810.]

Rec. hat eins der wichtigsten Werke des Meisters, dem als Instrumental-Componisten jetzt wol keiner den ersten Rang bestreiten wird, vor sich: er ist durchdrungen von dem Gegenstande, worüber er sprechen soll, und niemand mag es ihm verargen, wenn er, die Gränzen der gewöhnlichen Beurtheilungen überschreitend, alles das in Worte zu fassen strebt, was er bey jener Composition tief im

Gemüthe empfand. — Wenn [Bd. 7, S. 43, Z. 5 v. u.] von der Musik [Bd. 7, S. 46, Z. 6 v. o.] . . . weniger gelingt und seine Instrumental-Musik selten die Menge anspricht. Eben diese in Beethovens Tiefe nicht eingehende Menge spricht ihm einen hohen Grad von Phantasie nicht ab; dagegen sieht man gewöhnlich in seinen Werken nur Producte eines Genie's, das, um Form und Auswahl der Gedanken unbesorgt, sich seinem Feuer und den augenblicklichen Eingebungen seiner Einbildungskraft überließ. Nichts desto weniger ist er Rücksichts der [Bd. 7, S. 46, Z. 10 v. u.] Besonnenheit Haydn . . Kunst genährt wird. Tief im Gemüthe trägt Beethoven die Romantik der Musik, die er mit hoher Genialität und Besonnenheit in seinen Werken ausspricht. Lebhafter hat Rec. dies nie gefühlt, als bey der vorliegenden Symphonie, die in einem bis zum Ende fortsteigenden Climax jene Romantik Beethovens mehr, als irgend ein anderes seiner Werke entfaltet, und den Zuhörer unwiderstehlich fortreißt in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen. —

Das erste Allegro, 2/4 Takt Cmoll, fängt mit dem nur aus zwey Takten bestehenden Hauptgedanken, der in der Folge, mannigfach gestaltet, immer wieder durchblickt, an. Im zweyten Takt eine Fermate; dann eine Wiederholung jenes Gedankens einen Ton tiefer, und wieder eine Fermate; beyde Male nur Saiteninstrumente und Clarinetten. Noch ist nicht einmal die Tonart entschieden; der Zuhörer vermuthet Esdur. Die zweyte Violine fängt wieder den Haupt-Gedanken an, im zweyten Takt entscheidet nun der Grundton C, den Violoncelle und Fagotte anschlagen, die Tonart Cmoll, indem Bratsche und erste Violine in Nachahmungen eintreten, bis diese endlich dem Haupt-Gedanken zwey Takte anreihet, die dreymal wiederholt (zum letztenmal mit einfallendem ganzen Orchester) und in eine Fermate auf der Dominante ausgehend, des Zuhörers Gemüthe das Unbekannte, Geheimnißvolle ahnen lassen. Der Anfang des Allegros bis zu diesem Ruhepunkt entscheidet den Charakter des ganzen Stücks und eben deshalb rückt ihn Rec. hier zur Ansicht des Lesers ein: *(N)* Nach dieser Fermate imitiren, in der Tonica verweilend, den Haupt-Gedanken Violinen und Bratsche, während der Baß dann und wann eine Figur, die jenen Gedanken nachahmt, anschlägt, bis ein immer steigender Zwischensatz, der aufs neue jene Ahnung stärker

und dringender aufregt, zu einem Tutti leitet, dessen Thema wieder den rythmischen Verhalt des Haupt-Gedankens hat und ihm innig verwandt ist: *(N)* Der Sexten-Accord auf dem Grundton D bereitet die verwandte Dur-Tonart Es vor, in welcher das Horn wieder den Haupt-Gedanken nachahmt. Die erste Violine greift nun ein zweytes Thema auf, welches zwar melodiös ist, aber doch dem Charakter ängstlicher, unruhvoller Sehnsucht, den der ganze Satz ausspricht, getreu bleibt. Die Violine trägt dieses Thema abwechselnd mit der Clarinette vor, und allemal im dritten Takte schlägt der Baß jene erst erwähnte Nachahmung des Hauptgedankens an, wodurch dies Thema wieder ganz in das kunstvolle Gewebe des Ganzen verflochten wird. In der weitern Fortführung dieses Thema's wiederholen die erste Violine und das Violoncell in der Tonart Esmoll, eine aus zwey Takten bestehende Figur fünfmal, während die Bässe chromatisch aufwärts steigen, bis endlich ein neuer Zwischensatz zum Schluß führt, in welchem die Blasinstrumente das erste Tutti in Esdur wiederholen, und endlich das ganze Orchester mit der oft erwähnten Nachahmung des Hauptthema's im Basse in Esdur schließt. Den zweyten Theil fängt wiederum das Hauptthema in seiner ersten Gestalt, nur eine Terz höher gerückt und von Clarinetten und Hörnern vorgetragen, an. In Fmoll, Cmoll, Gmoll, folgen die Sätze des ersten Theils, nur anders gestellt und instrumentirt, bis endlich, nach einem wiederum nur aus zwey Takten bestehenden Zwischensatze, den die Violinen und die Blasinstrumente wechselsweise aufgreifen, während die Violoncells eine Figur in der Gegenbewegung ausführen und die Bässe aufwärts steigen, folgende Accorde des ganzen Orchesters eintreten: *(N)* Es sind Laute, womit sich die Brust, von Ahnungen des Ungeheuren gepreßt und beängstet, gewaltsam Luft macht; und wie eine freundliche Gestalt, die glänzend, die tiefe Nacht erleuchtend, durch die Wolken zieht, tritt nun ein Thema ein, das im 58. Takte des ersten Theils von dem Horn in Esdur nur berührt wurde. Erst in Gdur, dann in Cdur, tragen die Violinen alla 8va dieses Thema vor, während die Bässe eine abwärts steigende Figur ausführen, die gewissermaßen an den im 44. Takte des ersten Theils vorgekommenen Tuttisatz erinnert. *(N)* Die Blasinstrumente fangen dies Thema in F moll Fortissimo an, aber, nach dem dritten Takte ergreifen die

Saiten-Instrumente die beyden letzten Takte, und diese Takte imitirend, wechseln Saiten- und Blasinstrumente noch fünfmal, dann schlagen sie wieder wechselsweise und immer diminuendo einzelne Accorde an.

Nach dem Sexten-Accorde *(N)* hätte Rec., bey der weiteren Accordenfolge, Ges moll erwartet, das dann, wenn auf die Art, wie es hier geschieht, nach G dur modulirt werden sollte, enharmonisch in Fis moll verwechselt werden konnte. Die Blasinstrumente, welche den Accord, der jener Sexte folgt, anschlagen, sind aber geschrieben: *(N)* Gleich darauf schlagen die Saiten-Instrumente den Fis moll-Accord an, *(N)* der von ihnen und von den Blasinstrumenten dann noch abwechselnd immer einen Takt hindurch viermal wiederholt wird. Die Accorde der Blasinstrumente sind immer fort geschrieben, wie es oben angeführt wurde, wozu Rec. kein Motiv finden kann. Nun folgt eben so der Sexten-Accord *(N)* immer schwächer und schwächer. Das wirkt wieder ahnungsvoll und schauerlich! — Das ganze Orchester bricht nun mit einem Thema, das dem, welches 41 Takte vorher eintrat, beynahe ganz gleich ist, unisono, G dur ein, nur die Flöte und die Trompete halten die Dominante D aus. Aber schon im vierten Takte ruht dies Thema, und nun schlagen pianissimo die Saiten-Instrumente mit den Hörnern und dann die übrigen Blasinstrumente siebenmal wechselnd den verminderten Septimen-Accord *(N)* an; dann ergreifen die Bässe den ersten Haupt-Gedanken im zweyten Takte, die übrigen Instrumente unisono; so imitiren sich Baß und Oberstimme fünf Takte hindurch, alsdann vereinigen sie sich drey Takte lang, im vierten Takte fällt das ganze Orchester mit Pauken und Trompeten im Hauptthema, in seiner ursprünglichen Gestalt, ein. Der erste Theil wird nun mit geringen Abweichungen wiederholt; das Thema, welches dort in Es dur begann, tritt jetzt in C dur ein und führt zum Schlusse in C dur jubelnd mit Pauken und Trompeten. Indessen, mit diesem Schlusse selbst wendet sich der Satz nach F moll. Fünf Takte hindurch mit vollem Orchester der Sexten-Accord: *(N)* Clarinetten, Fagotten und Hörner schlagen piano eine Imitation des Haupt-Gedankens nach. Einen Takt General-Pause, dann sechs Takte indurch *(N)* alle Blas-Instrumente schlagen wie zuvor nach: und

nun ergreifen die Bratschen, Violoncells und Fagotte ein Thema, welches im zweyten Theile früher in G dur vorkam, während die Violinen, im dritten Takt unisono eintretend, einen neuen Gegensatz ausführen. Der Satz bleibt jetzt in C moll und mit geringen Veränderungen wird das Thema, welches im ersten Theil Takt 71 anfing, von den Violinen erst allein, dann mit den Blas-Instrumenten wechselnd wiederholt. Immer näher und näher rücken sie zusammen, erst einen Takt, dann einen halben Takt; es ist ein Drängen und Treiben — ein schwellender Strom, dessen Wellen höher und höher schlagen — bis sie endlich 24 Takte vor dem Schlusse den Anfang des Allegro's nochmals wiederholen. Es folgt ein Orgelpunct, zu dem das Thema imitirt wird, bis endlich stark und kräftig der ganze Schluß folgt. —

Es giebt keinen einfacheren Gedanken als den, welchen der Meister dem ganzen Allegro zum Grunde legte *(N)* und mit Bewunderung wird man gewahr, wie er alle Nebengedanken, alle Zwischensätze, durch rhythmischen Verhalt jenem einfachen Thema so anzureihen wußte, daß sie nur dazu dienten, den Charakter des Ganzen, [Bd. 7, S. 47, Z. 16 v. u.] den jenes Hauptthema . . . Andante con moto in As Dur $^3/_8$Takt, welches Bratsche und Violoncello vortragen. Die weitere Ausführung des Andante erinnert an mehrere Mittelsätze in Haydnschen Symphonien; indem hier, so wie es dort oft zu geschehen pflegt, das Haupt-Thema nach eingetretenen Zwischensätzen auf mannigfache Weise variirt wird. An Originalität ist es dem ersten Allegro nicht gleich zu stellen, wiewol der Gedanke, immer zwischen hindurch ins As dur, einen pomphaften Satz aus C dur mit Pauken und Trompeten eintreten zu lassen, frappant wirkt. Zweymal geschieht der Uebergang ins C mittelst der enharmonischen Verwechslung: *(N)* worauf jenes pomphafte Thema eintritt und dann die Modulation in den Dominanten-Accord von As dur zurück auf folgende Weise geschieht: *(N)* Einfacher, aber mit vieler Wirkung bereiten das dritte Mal Flöten, Oboen und Clarinetten den Uebergang in jenes Thema C dur vor: *(N)*

Alle Sätze des Andante sind sehr melodiös und der Hauptsatz sogar schmeichelnd, aber selbst der Gang dieses Thema's, welches As dur, B moll, F moll, B moll durchläuft und dann erst ins As zu-

rückkehrt, das stete Aneinander-Rücken der harten Tonarten As und C, die chromatischen Modulationen — sprechen wieder den Charakter des Ganzen aus, und eben deshalb ist dies Andante ein Theil desselben. — Es ist, als träte [Bd. 7, S. 47, Z. 11 v. u.] der furchtbare Geist tröstend . . . uns umgaben.

Die dem Andante folgende Menuet ist wieder so originell, so des Zuhörers Gemüth ergreifend, als man es von dem Meister bey der Composition des Theils der Symphonie, der nach der Haydnschen Form, welche er befolgte, der pikanteste, geistreichste des Ganzen seyn soll, erwarten konnte. Es sind hauptsächlich die eignen Modulationen, Schlüsse in dem Dominanten-Accord dur, dessen Grundton der Baß als Tonica des folgenden Thema in moll aufgreift — dies sich immer nur einige Takte erweiternde Thema selbst, die den Charakter Beethovenscher Musik, wie ihn Rec. oben angab, lebhaft aussprechen, und jene Unruhe, jene Ahnungen des wunderbaren Geisterreichs, womit die Sätze des Allegro des Zuhörers Gemüth bestürmten, von neuem aufregen. Das Thema C moll, bloß von Bässen vorgetragen, wendet sich im 3ten Takte nach G moll, die Hörner halten das G aus, und die Violinen und Bratschen führen, im zweyten Takte mit den Fagotten, dann mit den Clarinetten, einen, vier Takte langen Satz aus, der in G cadenzirt. Die Bässe wiederholen nun das Thema, aber nach dem dritten Takte, G moll, wendet es sich nach D moll, dann nach C moll und jener Satz der Violinen wird wiederholt. Die Hörner führen nun, indem die Saiten-Instrumente bey dem Anfange jedes Takts Accorde in Viertelsnoten anschlagen, einen Satz aus, der in Es dur geht. Das Orchester führt aber den Satz weiter ins Es moll und schließt in der Dominante B dur; aber in demselben Takte fängt der Baß das Hauptthema an, und führt es ganz wie im Anfange in C moll, jetzt in B moll aus. Auch die Violinen etc. wiederholen ihren Satz und es folgt ein Ruhepunkt in F dur. Der Baß wiederholt jenes Thema, erweitert es aber, indem er F moll, C moll, G moll durchläuft und dann in C moll zurückkehrt, worauf das Tutti, welches erst in Es moll vorkam, den Satz durch F moll in den Accord C dur führt; aber, so wie erst von B dur in B moll gehend, ergreift jetzt der Baß den Grundton C als Tonica des Thema C moll. Flöten und Oboen mit der Nachahmung der

Clarinetten im zweyten Takte haben jetzt den Satz, der erst von den Saiten-Instrumenten ausgeführt wurde, während diese einen Takt des erst erwähnten Tutti wiederholt anschlagen; die Hörner halten G aus, die Violoncelle fangen ein neues Thema an, dem sich erst der Anfangssatz der Violinen in weiterer Ausführung, dann aber ein neuer Satz in Achteln (diese kamen noch nicht vor) zugesellt. Selbst das neue Thema der Violoncelle enthält Anspielungen auf den Hauptsatz, und wird dadurch, so wie durch den gleichen Rhythmus, ihm innig verwandt. Nach einer kurzen Wiederholung jenes Tutti schließt der Theil der Menuett in C moll fortissimo mit Pauken und Trompeten. Den zweyten Theil (das Trio) fangen die Bässe mit einem Thema C dur an, welches die Bratschen fugenmäßig in der Dominante, dann die zweyte Violine abgekürzt, und eben so in der Restriction die erste Violine imitiren. Die erste Hälfte dieses Theils schließt in G dur. Im zweyten Theil fangen die Bässe das Thema zweymal an und halten wieder ein, zum dritten Mal geht es weiter fort. Manchem mag das scherzhaft vorkommen, dem Rec. erweckte es ein unheimliches Gefühl. — Nach manchen Imitationen des Hauptthema ergreifen dies die Flöten, von Oboen, Clarinetten, Fagotten unterstützt, zu dem Grundton G, den die Hörner aushalten, und es erstirbt in einzelnen Noten, die erst Clarinetten und Fagotte, dann die Bässe anschlagen. Nun folgt die Wiederholung des Thema des ersten Theils von den Bässen; statt der Violinen haben jetzt die Blasinstrumente den Satz in kurzen Noten, der mit einem Ruhepunkt schließt. Hierauf, wie im ersten Theil, der verlängerte Hauptsatz. aber statt der halben Noten stehen jetzt Viertel und Viertels-Pausen; in dieser Gestalt kommen auch die andern Sätze des ersten Theils meistens abgekürzt wieder zurück. — Die unruhvolle Sehnsucht, welche das Thema in sich trug, ist jetzt bis zur Angst gesteigert, die die Brust gewaltsam zusammenpreßt; ihr entfliehen nur einzelne abgebrochene Laute. Der Accord G dur scheint zum Schluß zu führen; der Baß hält aber nun pianissimo fünfzehn Takte hindurch den Grundton As, und Violinen und Bratschen halten eben so die Terz C aus, während die Pauke das C erst im Rhythmus jenes oft erwähnten Tutti, dann vier Takte hindurch in jedem Takte einmal, dann vier Takte hindurch zweymal, dann in Vierteln anschlägt. Die erste Violine ergreift endlich das erste Thema und führt den Satz,

28 Takte hindurch immer auf jenes Thema anspielend, bis in die Septime der Dominante des Grundtons; die zweyte Violine und die Bratsche haben so lange das C ausgehalten, die Pauke das C in Vierteln, der Baß aber eben so, nachdem er die Scala von As bis Fis und zurück ins As durchlaufen, den Grundton G angeschlagen. Nun fallen erst die Fagotten, dann einen Takt später Oboen, dann drey Takte später Flöten, Hörner und Trompeten ein, während die Pauke fortwährend in Achteln das C anschlägt, worauf der Satz unmittelbar in den C dur-Accord übergeht, womit das letzte Allegro anfängt. — Warum der Meister das zum Accord dissonirende C der Pauke bis zum Schluß gelassen, erklärt sich aus dem Charakter, den er dem Ganzen zu geben strebte. Diese dumpfen Schläge ihres Dissonirens, wie eine fremde, furchtbare Stimme wirkend, erregen die Schauer des Außerordentlichen — der Geisterfurcht. Rec. erwähnte schon weiter oben der steigenden Wirkung des sich um einige Takte erweiternden Thema, und um jenen Effect anschaulicher zu machen, rückt er hier diese Erweiterungen zusammen: *(N)* Bey der Wiederholung des ersten Theils erscheint dieser Satz in folgender Art: *(N)* Eben so einfach, und doch, wenn er durch spätere Sätze wieder hindurchblickt, von so eingreifender Wirkung, wie das Thema des ersten Allegro, ist der Gedanke des eintretenden Tutti der Menuett *(N)*. Mit dem prächtigen, jauchzenden Thema des Schlußsatzes, C dur, fällt das ganze Orchester, dem jetzt noch kleine Flöten, Posaunen und Contrafagott hinzutreten, ein — wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die tiefe Nacht erleuchtet. Die Sätze dieses Allegro sind breiter behandelt als die vorhergegangenen; nicht sowol melodiös, als kräftig und zu contrapunctischen Imitationen geeignet; die Modulationen sind ungekünstelt und verständlich; der erste Theil vorzüglich hat beynahe den Schwung der Ouverture. Vier und dreyßig Takte hindurch bleibt dieser Theil in C dur ein Tutti des ganzen Orchesters; dann modulirt zu einer kräftigen, steigenden Figur des Basses ein neues Thema der Oberstimme nach G dur und führt in den Dominanten-Accord dieser Tonart. Nun tritt abermals ein neues, aus Viertelsnoten mit untermischten Triolen bestehendes Thema ein, das, Rücksichts seines Rhythmus und seines Charakters, ganz von den frühern abweicht, und wieder drängt und treibt, wie

die Säße des ersten Allegro und der Menuett: *(N)* Durch dieses Thema und durch seine weitere Ausführung durch A moll nach C dur wird das Gemüth wieder in die ahnungsvolle Stimmung versetzt, die bey dem Jauchzen und Jubeln augenblicklich aus ihm wich. Mit einem kurzen, rauschenden Tutti wendet sich der Satz wieder nach G dur, und Bratschen, Fagotten und Clarinetten fangen ein Thema in Sexten an, das weiter hin das ganze Orchester ergreift und nach einer kurzen Modulation in F moll mit einer kräftigen Figur des Basses, bis dann die Violinen in C dur und wiederum die Bässe al rovescio aufnehmen, schließt der erste Theil in C dur. Die erwähnte Figur wird im Anfange des zweyten Theils in A moll beybehalten und jenes charakteristische, aus Vierteln und Triolen bestehende Thema tritt wieder ein. In Abkürzungen und Restrictionen wird dies Thema nun vier und dreyßig Takte durchgeführt und in dieser Durchführung der Charakter, der sich schon in seiner ursprünglichen Gestalt aussprach, ganz entwickelt, wozu nicht wenig die beygemischten Nebensätze, die aushaltenden Töne der Posaunen, die Triolen nachschlagenden Pauken, Trompeten und Hörner, beytragen. Der Satz ruht endlich in dem Orgelpuncte G, den erst die Bässe, als diese aber mit den Violinen unisono eine Schlußfigur ausführen, Baßposaune, Trompeten, Hörner und Pauken anschlagen. Nun tritt vier und funfzig Takte hindurch jenes einfache Thema der Menuett *(N)* wieder ein und es erfolgt in den beyden letzten Takten der erste Uebergang der Menuett in das Allegro, nur gedrängter. Mit geringen Abweichungen und in der Haupttonart beharrend, kommen jeßt die Säße des ersten Theils wieder, und ein rauschendes Tutti scheint zum Schluß zu führen. Nach dem Dominanten-Accorde ergreifen aber die Fagotte, Hörner, Flöten, Oboen, Clarinetten nach einander das Thema, welches erst nur berührt wurde, *(N)* es erfolgt wieder ein Schlußsatz; aufs neue ergreifen die Saiten-Instrumente jenen Satz, dann die Oboen, Clarinetten und Hörner, dann abermals die Violinen. Es geht wieder zum Schluß, aber mit dem Schluß-Accorde in der Tonica nehmen die Violinen Presto (schon einige Takte früher trat ein Più stretto ein) den Satz auf, der im vier und sechzigsten Takte des Allegro vorkam, und die Figur der Bässe ist dieselbe, welche sie im acht und zwanzigsten Takte des ersten Allegro anschlugen, und

welche, wie es schon oben bemerkt wurde, durch ihren Rhythmus dem Hauptthema innig verwandt, lebhaft an dasselbe erinnert. Das ganze Orchester (die Bässe treten einen Takt später, die Oberstimmen canonisch imitirend, ein) führt mit dem ersten Thema des letzten Allegro zum Schlusse, der, durch manche prächtige, jubelnde Figuren aufgehalten, nach ein und vierzig Takten erfolgt. Die Schluß-Accorde selbst sind eigen gestellt; nach dem Accorde nämlich, den der Zuhörer für den letzten hält, ein Takt Pause, derselbe Accord, ein Takt Pause, nochmals der Accord, ein Takt Pause, dann drey Takte hindurch in jedem in Viertelsnoten einmal jener Accord, ein Takt Pause, der Accord, ein Takt Pause, C unisono vom ganzen Orchester angeschlagen. Die vollkommene Beruhigung des Gemüths, durch mehrere an einander gereihte Schlußfiguren herbeygeführt, wird durch diese einzeln in Pausen angeschlagenen Accorde, welche an die einzelnen Schläge in dem Allegro der Symphonie erinnern, wieder aufgehoben und der Zuhörer noch durch die letzten Accorde aufs neue gespannt. Sie wirken, wie ein Feuer, das man gedämpft glaubte, und das immer wieder in hell auflodernden Flammen in die Höhe schlägt.

Beethoven hat die gewöhnliche Folge der Sätze in der Symphonie beybehalten; sie scheinen phantastisch an einander gereiht zu seyn, und das Ganze rauscht Manchem vorüber, [Bd. 7, S. 48, Z. 3 v. o.] wie eine geniale Rhapsodie . . . in einer Stimmung festzuhalten. In Haydnscher und Mozartscher Musik herrscht diese Einheit überall. Sie wird dem Musiker klärer, wenn er sie aus der Verbindung . . des Meisters herrlich verkündet. Rec. glaubt sein Urtheil über das herrliche Kunstwerk des Meisters in wenig Worte zusammenfassen zu können, wenn er sagt: daß es genial erfunden, und mit tiefer Besonnenheit ausgeführt, in sehr hohem Grade die Romantik der Musik ausspreche. —

Kein Instrument hat schwierige Passagen auszuführen: aber nur ein äußerst sicheres, eingeübtes, von einem Geiste beseeltes Orchester kann sich an diese Symphonie wagen; denn jeder nur im mindesten verfehlte Moment würde das Ganze unwiederbringlich verderben. Der beständige Wechsel, das Eingreifen der Saiten- und Blasinstrumente, die einzeln anzuschlagenden Accorde nach Pausen u. dergl. erfordern die höchste Präcision, weshalb es auch dem Dirigenten zu

rathen ist, nicht sowol, wie es oft zu geschehen pflegt, die erste Violine stärker als es seyn sollte mitzugeigen, als vielmehr das Orchester beständig im Auge und in der Hand zu behalten. Zu diesem Zwecke dienlich ist der Abdruck der ersten Violinen, der den Eintritt der obligaten Instrumente in sich enthält. — Der Stich ist correct und deutlich. In demselben Verlage ist dieselbe Symphonie fürs Pianoforte zu vier Händen unter dem Titel:

Cinquième Sinfonie de Louis van Beethoven, arrangée pour le Pianoforte à quatre mains. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 2 Rthlr. 12 Gr.)

erschienen. Rec. ist sonst nicht sonderlich fürs Arrangiren: indeß ist nicht zu läugnen, daß der Genuß eines Meisterwerks, das man mit vollem Orchester gehört, im einsamen Zimmer die Phantasie oft wie damals aufregt und das Gemüth in dieselbe Stimmung versetzt. Das Pianoforte giebt das große Werk, wie ein Umriß das große Gemählde, den die Phantasie mit den Farben des Originals belebt. Uebrigens ist die Symphonie fürs Pianoforte mit Verstand und Einsicht eingerichtet, indem ohne Verwischung der Eigenthümlichkeiten des Originals auf die Bedürfnisse des Instruments gehörige Rücksicht genommen worden.

43.

Iphigenie en Aulide, Opéra en 3 Actes de Mr. le chevalier de Gluck, arrangée pour le Pianoforte par Mr. Grossheim. (Prix 20 Fr.)

[29. August 1810.]

Die in neuerer Zeit eingeführte, eigentlich verwerfliche Form der Oper, nach welcher der Dialog den Gesang unterbricht, hat die Unfähigkeit der Sänger zu recitiren noch immer vermehrt; und neben vielen andern Ursachen mag dies wol mit die vorzüglichste seyn, warum man, wenige unserer großen Theater in Deutschland (Wien, Berlin etc.) ausgenommen, Glucks Meisterwerke, die sich in jene Form nicht einengen lassen, auf der Bühne fast niemals sieht.

Um so verdienstlicher ist es, jene Werke in guten, vollständigen Klavier-Auszügen den Verehrern der Tonkunst, welchen der hohe Genius, der in den Gluckschen Dramen lebt und webt, nicht entfremdet wurde, in die Hände zu geben. Die correkte, alle Schönheiten des Originals andeutende Zeichnung des kolossalen Gemähldes, welches in dem hohen Galeriesaal, wo es nur Platz hat, nicht ausgestellt wird, erhebt und erfreut im Zimmer das Gemüth des einsamen, sinnigen Beschauers. —

Als Rec. den vorliegenden Klavier-Auszug am Pianoforte durchgegangen war, ergriff ihn ein wehmüthiges, kränkendes Gefühl, weil er sich aufs neue überzeugte, daß die Componisten der neuesten Zeit, sey es aus verfehlter Kunstansicht, sey es aus Imbecillität, die wahre Opera seria ganz vernachlässigen, und daß auf diese Weise bald das Höchste, was die Dichtkunst mit der Musik verbunden für die Bühne leisten kann, ganz verschwinden wird. So weit die Instrumental-Musik vorgeschritten ist, so hoch der Gesang im Einzelnen stehen mag, so sucht man doch jetzt vergebens Werke, die nur im mindesten in jenem Geist, in jenem wahrhaft tragischen Pathos geschrieben sind, den die Opern früherer, selbst gegen den Riesen Gluck klein erscheinender Geister aussprechen. Es giebt neue, beliebte Componisten, die, statt das Drama in allen seinen Theilen zu denken und dann in Tönen zu geben, Stoff, Charakter, Situation nicht achtend, Scenen an Scenen reihen, die nur dazu dienen, den Sänger das ausführen zu lassen, was glänzt und imponirt, und die Hände des Parterre in Bewegung setzt. Auf diese Art den Beyfall der Masse herbeyzuführen, ist sehr leicht: aber der Componist, war sein höchstes Ziel auch eben jener Beyfall, bedenkt nicht, daß der Lorbeerzweig, der ihm so zu Theil wird, nur aus ärmlichen Reisern des vollen Kranzes, den der kunstfertige Sänger erhielt, bestehen kann. Es ist vorzüglich der Styl, der das Ganze zu einem, den Charakter des Stoffes lebhaft aussprechenden Kunstwerke eint und ründet, welcher den mehrsten neuen Opern mangelt, und herrlicher möchte er nicht leicht anzutreffen seyn, als eben in den Gluckschen Dramen. Außerdem sind es vorzüglich die neuesten Recitative und Chöre, welche gegen die in jenen Dramen schal und matt erscheinen. Hier vorzüglich ist es, wo der blinkende Flitterstaat vielleicht augenblicklich blenden, aber nie lange täuschen

kann. Farbe und Glanz des ächten, gediegenen Goldes hat unvergänglich nur ächtes, gediegenes Gold. —

Iphigenia in Tauris ist offenbar noch mit höherer Simplicität, mit höherem tragischen Pathos geschrieben; dagegen ist Iphigenia in Aulis (schon der Stoff bringt es mit sich) mannigfaltiger und reicher, und Rec. kann nicht umhin, einige Scenen nur anzudeuten, welche den unverkennbaren Stempel der hohen lyrischen Begeisterung tragen, die den Meister entzündete, als er sie schuf. — Das Volk dringt in den Oberpriester, ihm den Willen der erzürnten Gottheit zu verkünden, und dieser, von Schauer und Entsetzen über den ihm bekannten Ausspruch ergriffen, fleht zu ihr: „d'une terreur tous mes sens sont saisis" etc. Das kurze a tempo, G-moll, erfüllt des Zuhörers Gemüth mit banger Ahnung; er zittert, Calchas werde das unglückliche Opfer nennen. Agamemnon vereint sein Flehen mit dem Gebet des Calchas; Calchas fragt: Grecs, pourrez vous l'offrir cet affreux sacrifice? und nun ruft stürmisch das Volk: nommez nous la victime! Mit diesen Worten treten Baß, dann Sopran und Alt, dann Tenor mit einer Imitation in der Quinte ein, und eben dies fugenmäßige Eintreten der Stimmen hinter einander, so wie das Thema selbst, drückt die Ungeduld des Volks vortrefflich aus: *(N)* Calchas schweigt und das Volk fleht zu Dianen: o Diane, sois nous propice etc. Diesem choralmäßigen Gesange, 12 Takte hindurch, bis zu den Worten: que notre fureur etc. liegt eine Melodie von 3 Takten zum Grunde, die zweymal in der Tonica und dann zweymal in der Dominante wiederholt wird. Welche hohe Simplicität in der Idee und der Structur, und welche wirkungsvolle Führung der Singstimmen! *(N)* Der Chor: que d'attraits etc. mag die widerlegen, welche dem großen Meister Mangel an Anmuth des Gesanges vorwerfen. Rücksichts der höchst einfachen Structur und der imposanten, feyerlichen Wirkung, tritt jenem Chor der Marsch No. 20 an die Seite. Noch bemerkt Rec. als vorzüglich hervorstechend das herrliche Quartett No. 26., in welchem der später einfallende Chor von eindringender Wirkung ist, die Scenen No. 27, 28, 29, Agamemnons große charakteristische Scene No. 32, Clytemnestra's Scene No. 38, den feyerlichen Chor des Volks pag. 124, und die Schluß-Scene, von dem Recitativ des Calchas anhebend, ohne in das Innere dieser Compositionen mehr einzugehen, welches für den Raum dieser

Blätter zu weit führen würde, indem er es vorzieht, noch einiges über den Charakter Gluckscher Musik überhaupt, im Vergleich mit unserer neuesten Opern-Musik, zu sagen. —

So wie die mehrsten unserer neuesten Opern nur Concerte sind, die auf der Bühne im Costum gegeben werden: so ist die Glucksche Oper das wahre musikalische Drama, in welchem die Handlung unaufhaltsam von Moment zu Moment fortschreitet. Alles was diesem Fortschreiten hinderlich ist, alles was des Zuhörers Spannung schwächen und seine Aufmerksamkeit auf Nebendinge — man möchte sagen, von der Gestalt auf den Schmuck — lenken kann, ist auf das sorgfältigste vermieden und eben die dadurch entstehende höchste Präcision erhält das Ganze energisch und kraftvoll. Daher giebt es keine langen Ritornelle, die mehrsten Arien sind beynahe nur das Recitativ zu rechter Zeit bey der Steigerung des Ausdrucks unterbrechende a tempos, und die Chöre und Ensembles nie durch unnütze Wiederholungen zu einer Länge getrieben, die den Zuhörer von der Situation und von dem Moment der Handlung wegführt. Nur die höchste Erkenntniß der Kunst, nur die unumschränkte Herrschaft über die Mittel des musikalischen Ausdrucks spricht sich in der hohen Simplicität aus, mit welcher der große Meister die stärksten, leidenschaftlichsten Momente des Drama behandelt. Als einen auffallenden Beweis davon führt Rec. Agamemnons Scene No. 32, deren er schon vorhin erwähnte, nochmals an. In dem Recitative kommen unter andern die Worte vor:

Je frèmis! — Iphigenie, o ciel, de festons couronnée à l'homicide acier présentera son sein, je verrois tout son sang couler! — Pere inhumain! n'entends-tu pas les cris des Eumenides? l'air retentit des affreux sifflemens de leurs serpens homicides des vengeresses des parricides, elles commencent les tourmens. Barbares arrêtez! les dieux ont fait mon crime, ils ont conduit ma main, ils ont portés les coups, eux seuls immolent la victime! — quoi! rien peut fléchir votre courroux cruel! mais envain votre fureur s'irrite, le remords devorant qui me presse et m'agite pour dechirer mon coeur est plus puissant que vous! — Avec ma garde Arcas etc.

Wie bunt und überladen wäre die Behandlung dieser Worte nach der Manier manches beliebten Componisten der neuesten Zeit ausge-

fallen! Nach dem fremis ein Tremulo, dann die cris des Eumenides, die affreux sifflemens, die serpens homicides etc. Alles wäre gemahlt, und vor lauter Farben das Gemählde selbst verschwunden. Nicht so Gluck, der nicht die Worte, sondern Agamemnons Zustand der Seele, seinen Kampf mit dem Willen der Götter ergreift und in Tönen darstellt. Daher behalten die Sätze, welche die Deklamation unterbrechen, von den Worten: tout son sang couler bis zu dem Worte: rien, dieselbe Figur bey, welche zum Ausdruck der Situation gnügt: *(N)* Erst nach den Worten: mais envain, tritt eine andere, chromatisch in Sexten abwärts steigende Figur ein, die wieder (zuletzt abgekürzt) bis zu den Worten: avec ma garde etc. fortdauert, wo, da Agamemnon nicht mehr im Monologe seine inneren Gefühle ausspricht, sondern nur Befehle an Arcas ertheilt, das gewöhnliche Recitativo parlante mit einzeln anschlagenden Accorden ohne Zwischensätze eintritt. Nur durch die Deklamation, durch die mehrere Molltöne durchlaufende Modulation, erreicht der Meister den höchsten Zweck, indem er den Moment der Handlung im innigsten Charakter giebt, und so des Zuhörers Gemüth, das durch die Einheit und Stärke des ganzen Satzes festgehalten wird, tief erschüttert. Eben so verhält es sich mit den auch schon früher erwähnten Scenen der Clytemnestra und des Calchas, deren Worte manchen Componisten verleitet hätten, hundert Ausdrucksmittel zu brauchen, die sich unter einander und so die Wirkung des Moments vernichten. — Nicht aber allein den Moment der Handlung, sondern auch die Charakteristik der Personen beachtet der Meister auf das strengste und ohne die beengende Rücksicht auf die Individualität der Sänger. Nicht die prima donna, der primo uomo, der primo basso sollen sich hören lassen, sondern Clytemnestra soll ihren königlichen Sinn, Iphigenia ihre Kindlichkeit, ihre Ergebung in den Willen der Götter, Agamemnon sein kräftiges, aber von tiefem Schmerz bewegtes Gemüth, Achilles seine Liebe, seinen jugendlich aufbrausenden Zorn musikalisch aussprechen. Sezt nun noch Rec. hinzu, daß Gluck überall reichen harmonischen Stoff verarbeitet, und jede leere Phrase verachtet, weshalb bey der höchsten Präcision, bey der höchsten Klarheit, der Satz überall, vorzüglich in den herrlichen Chören, gediegen und stark bleibt: so glaubt er das Wichtigste berührt zu haben, weshalb die Gluckschen Opern classische Meisterwerke sind und bleiben, die

jeder junge Tonsetzer, der sich an ernste, tragische Dramen wagen will, nicht genug studiren kann. Sind seine Schwingen auch nicht stark genug, jenen hohen Genius in seinem Adlerfluge zu erreichen, so wird er doch dem Sumpfe, in welchem sich die Gemeinheit so wohl befindet, entfliegen. Schon einen gewissen Styl wird er sich aneignen, der dem Zuhörer wohlthut. Eben deshalb hält es Rec. für gerathener, ältere, energische Werke zu studiren, als ohne dieses Studium der hohen Romantik Mozarts nachzujagen. Nur ein romantisches tiefes Gemüth wird den romantischen tiefen Mozart ganz erkennen; nur die der seinigen gleiche schöpferische Phantasie, aufgeregt durch den Geist seiner Werke, wird, so wie er, das Höchste der Kunst aussprechen dürfen. Selbst manchem guten Meister der neuesten Zeit war es gefährlich, wenn Mozartsche Werke ihn entzündeten, er dieses für die schaffende Begeisterung selbst, die Mittel des Ausdrucks für den Ausdruck nahm, und darüber in nichts sagenden Schwulst gerieth. Die Bühne bedarf immer des Neuen, daher wird so viel componirt: aber schnelles Vergessen bestraft die Charakterlosigkeit, den verfehlten Styl, oder vielmehr den gänzlichen Mangel jedes Styls mancher Composition, der es sonst an einzelnen glücklichen Ideen, an guten fließenden Melodien nicht fehlt, und die nur der Mode und den Bedürfnissen der eitlen Sänger fröhnte. Nach der Meynung des Rec. könnte ein tieferes Eingehen und Erkennen des Geistes der Gluckschen Dramen manchem jungen Componisten von guten, glücklichen Anlagen, Vorurtheile und Ansichten benehmen, die ihn nothwendig irre leiten; und vermißt man selbst auch in seinen Werken den hohen Genius jenes großen Meisters, so wird wenigstens die Einheit, der gehaltene Charakter seines Werks den Zuhörer mehr ansprechen, als gelungene Einzelheiten, die nie den Total-Eindruck, von dem das Glück des Drama abhängt, bewirken werden. —

Möchte sich manche Theater-Direction durch die anscheinende Einförmigkeit, vorzüglich aber durch die Klagen der Sänger: — daß es nichts Brillantes zu singen gäbe, daß das Recitiren sie zu sehr angreife etc. so wie durch die Furcht der geringeren Theilnahme des Publicums, nicht abhalten lassen, die Gluckschen Werke auf die Bühne zu bringen, und so dem Untergange der wahren, ernsten Oper vorbeugen. — Aber so wie Rec. schon vorhin erwähnte, auch durch die Veranstaltung neuerer Clavier-Auszüge wird viel für die Kunst gethan, indem, ver-

einigen sich mehrere Sänger (kunstfertige Dilettanten) zur Ausführung der Chöre und Ensembles am Pianoforte, der tiefe Eindruck der hohen tragischen Composition, eben so viele Gegner des neuesten Instrumental-Gesanges (im Gesange ahmt man jezt die Instrumental-Musik nach, so wie der Sänger den Instrumentisten: sonst war es umgekehrt) schaffen wird, als er auf der Bühne Freunde zu gewinnen scheint. Von dem vorliegenden Clavier-Auszug kann Rec. nur Rühmliches sagen: er ist vollständig und doch sehr ausführbar. In der Ouverture dürfte das Thema pag. 5 Takt 9 anders gestellt seyn, indem die im Basse mit einzelnen Tönen wechselnden Octaven die Imitation des Basses und der Oberstimme im Original nicht hinlänglich ausdrücken. Daran, daß in den Chören alle vier Stimmen im Violinzeichen gesetzt sind, kann sich das Auge des Rec. nicht gewöhnen, und er glaubt, daß wenigstens der wol jedem musikverständigen Dilettanten bekannte und geläufige Baßschlüssel beybehalten werden müsse, da dem Bassisten das Violinzeichen das Treffen seiner Töne gewiß erschwert. — Der Stich ist vorzüglich schön, und die Worte des Textes gehen deutlich ins Auge.

44.

Das Waisenhaus, Oper in zwey Aufzügen, in Musik gesetzt von Joseph Weigl. Klavier-Auszug. — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. (Pr. 3 Rthlr.)

[19. September 1810.]

Es ist hier schon mehrmals dieser Oper in Nachrichten über ihre Aufführung erwähnt worden. Sie hat bisher überall Glück gemacht, und das mußte sie schon der gefälligen Musik wegen, die jedem Ohr leicht eingeht und das große Publicum interessirt. — Der Plan, die Idee der Oper, wie der Dichter sie giebt, muß den Componisten begeistern; und war sie dazu geeignet, die Phantasie aufzuregen, so wird ihre im Einzelnen matte oder verfehlte Ausführung ihn nicht aus der Begeisterung reißen können: er schafft, von jener Idee beseelt und nur in ihr allein wirkend, ein Werk, das die Idee des Dichters musikalisch ausspricht, und alles vom Dichter in den Worten schwach oder matt gegebene, geht unter in den Tönen, welche Charakter, Situation

etc. der handelnden Personen, jener dem Ganzen zum Grunde liegenden Idee gemäß, kraftvoll und vollendet darstellen. Rec. hat es immer sehr eingeleuchtet, wie Mozart und andere große Componisten zu schlechten Texten Meisterwerke geben konnten; denn er fand bis jetzt, daß allemal dem Ganzen eine romantische Idee, wie sie die Oper unerläßlich fordert, zum Grunde lag, und nur die Ausführung jener Idee mißrathen, meistentheils mit zu wenig Sorgfalt hingeworfen war, wie es z. B. mit der Zauberflöte der ins Auge springende Fall ist. Umgekehrt haben oft recht artige Verse, recht gut angelegte Scenen, in welchen sogar Rücksichts des Formellen für des Componisten Bedürfniß hinlänglich gesorgt war, gute Meister zu vortrefflicher Musik nicht begeistern können; und da lag es immer an der matten, prosaischen Idee des Ganzen, der durch gute Ausführung des Einzelnen nicht aufgeholfen werden konnte. Ist der Comp. mit einer Oper beschäftigt, so denkt er gewiß nicht zuerst an einzelne Verse, einzelne Scenen, sondern sein Geist ist mit der phantastischen Idee des Ganzen erfüllt und aus ihr gehen feurig die Gestalten des Drama hervor, ihren Charakter in Tönen lebhaft und kräftig aussprechend. Nach den Versen des Dichters regelt und ordnet rhythmisch nachher der Componist seine Musik, wie sie jene Idee gebahr; und wohl ihm freylich, wenn er auch dann im Einzelnen einen kraftvollen, bündigen Text findet, der, statt ihm Schwierigkeiten in den Weg zu stellen, die Composition erleichtert, und ihm noch manche kräftige, wirkungsvolle musikalische Phrase zuführt. Von dem Text der vorliegenden Oper muß nun Rec. behaupten, daß, bey etwas bessern als gewöhnlichen Oper-Versen, ihm gerade das fehlt, woraus der Componist seine Begeisterung schöpfen muß. — Es ist für das menschliche Gefühl erfreulich und erhebend, sich in ein Krankenhaus zu begeben, und da zu finden, wie alle Kräfte aufgeboten sind, dem menschlichen Elend zu steuern; eben so schön ist es, eine Anstalt zu sehen, wo arme, älternlose Kinder, sonst den Härten des Schicksals, das ihnen die beste Stütze raubte, preisgegeben, Unterkommen, Schutz und Fürsorge finden. Wer wird den Vorsteher einer solchen Anstalt nicht lieben, der mit väterlicher Sorgfalt seine Kleinen unterrichtet, und wen wird die Kindlichkeit, mit der diese an ihm hängen, nicht rühren! Aber ein Gegenstand der Kunst in der Darstellung auf der Bühne können

jene Scenen des gemeinen bürgerlichen Lebens, die den Menschen in den drückendsten Bedürfnissen seines Erdenwallens zeigen, wol schwerlich werden. Vollends als Gegenstand der Oper, die die menschliche Natur höher potenzirt, wo die Sprache Gesang ist, und, wie in jenem Mährchen den Reden der Fee, jedem Ausdruck der Leidenschaft Accorde nachklingen, und die überhaupt nur in dem wundervollen Reiche der Romantik existirt, ist es gewiß verwerflich, Scenen des gemeinen Lebens zu wählen, die jeder Romantik geradezu entgegenstreben. Die Fabel des Stücks ist ohne Local des Waisenhauses denkbar, und der Dichter scheint nur die Masse Kinder herbeygeführt zu haben, um Rührung zu erregen und das Ganze minder verbraucht, scheinbar neu, dem Zuschauer darzustellen. Wenn der Hr. Director an einem schönen Frühlingsmorgen nicht anderes zu thun weiß, als seine Kenntnisse zum Unterricht seiner Kleinen lesend zu erweitern; wenn darnach die Kleinen, parademäßig aufmarschirend und ihm zum Geburtstage gratulirend, den Zuschauer sehen lassen, wie sie so gut erzogen, so tactisch einexercirt, so reinlich und nett angezogen sind: so ist das alles im Leben recht löblich und schön, aber auf der Bühne, in der Oper —? Alle Personen des Stücks sind von edlem, vortrefflichem Gemüth, oder tragen vielmehr die Uniform der Tugend und des Edelsinns, wie die Waisenkinder die ihrige, und dadurch erhält das Ganze eine ermüdende Eintönigkeit, der durch den sich komisch gebehrdenden, aber etwas langweiligen Thomas nicht abgeholfen wird. Gustav, die Hauptperson, ist ein weicher, weinerlicher Junge, und zum Soldaten wenigstens wird ihn der militärische Vater nicht bilden; indessen scheint jene weinerliche Natur vererbt zu seyn, von Vater und Mutter, denen beyden sie in hohem Grade eigen ist. Der Director, so wenig er in die Handlung eingreift, ist offenbar am besten gezeichnet; er äußert ein männliches, kräftiges Bestreben, das Glück seiner Eleven ohne Rücksicht zu befördern, indem er Theresens Wehklagen nicht achtet, als sie sich der Adoption Gustavs widersetzt. Die übrigen Personen, (Sturm, Luise) werden nur bey dem Schluß zur Entwicklung gebraucht, oder vielmehr nur um die Familien-Gruppe zu vervollständigen. — Rec. verweilte deshalb so lange bey dem Text der Oper, um dem braven Componisten volle Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, der hinlänglich gezeigt hat, was er gegeben haben würde, wenn die

matte, oder vielmehr nicht im mindesten opernmäßige Idee des Ganzen nicht die Schwingen seiner Phantasie gelähmt hätte. Die Musik hat durchaus angenehme, sangbare Melodien, die freylich hin und wieder, wie weiter unten gezeigt werden soll, etwas verbraucht sind; die Instrumentirung ist brillant, mit großer Kenntniß der Instrumente angelegt; die harmonisch reichen Ensembles gehen kräftig und klar in das Ohr, und wenn der Genius, der in Gluckschen, Mozartschen, Cherubinischen etc. Opern mit glühenden Strahlen dem Zuschauer die Geisterwelt des Unendlichen der Musik erleuchtet, sich in dieser Oper nicht zeigt, so hat es der Dichter verschuldet, dessen Idee ihn dem Componisten nicht zuführen konnte. Aber deshalb wird die Composition, erregt sie auch in ihrem netten äußern Ausputz augenblicklich überall Aufmerksamkeit, bald untergehen in dem Wasser des Textes. — Der oben als der kräftigste angegebene Charakter des Directors ist auch musikalisch in männlicher Würde dargestellt; in wie fern aber Gustav von dem Componisten nicht etwas mehr Knabensinn erhalten, in wie fern der Obrist nicht schärfer und sich von den andern Gestalten absondernd dargestellt werden konnte, läßt der Rec. dahin gestellt seyn. — Die Oper fängt früh morgens an und in diesem Sinn mahlt das die Ouverture einleitende Andante den Aufgang der Sonne, den Gesang der Bewohner des Hayns u. s. w. Die Blas-Instrumente sind hier originell benutzt, beynahe wie in Beethovens Sinfonia pastorale, und das Ganze wirkt feyerlich und erhebend. Das eintretende Allegro, dessen Haupt-Gedanken die Sätze des letzten Quartetts und des Finals sind, ist kräftig und tönend. Bey eben nicht tiefer oder contrapunktisch-künstlicher Durchführung erscheint dieses Allegro für das Sujet dieser Oper beynahe zu stark und heroisch. Die mehrsten Sätze, woraus es besteht, sind dem größern Styl eigen und dürfen daher auch nur das Größere, Höhere verkünden. Hätte der Componist sich mehr an das beynahe Idyllische des Anfangs der Oper gehalten, und wol gar nur einen kurzen Einleitungs-Satz geschrieben, so wäre dem Bedürfniß des Sujets hinlänglich genügt worden, unerachtet Rec. die nur der sehr hohen Kunst-Ansicht eigene und nothwendige Selbstverläugnung, die dann eintreten mußte, gern eingesteht. Componisten der neuesten Art zeigen sich gern in der Ouverture, ohne viel Rücksicht, was für eine Aussicht dann die Ouverture dem Zuschauer

öffnen soll, und Rec. hat vorzüglich zu neuen kleinen französischen Operettchen Ouverturen gehört, die wenigstens Troja's Untergang verkündeten, unerachtet nachher nur gute Leute, wie man sie täglich auf der Straße wandeln sieht, heraus traten. Die erste Arie des Directors, gewiß eins der vorzüglichsten Stücke des Ganzen, bewährt des Rec. Urtheil über die musikalische Behandlung dieses Charakters. Der Gesang ist männlich und kräftig und das erste a tempo: „Die Nacht entflieht" etc. mit der nachher eintretenden recitativischen Behandlung der Worte: „in reinem Glanze scherzen froh die Lüfte" von sehr angenehmer Wirkung. In dem folgenden Allegro moderato rufen die Oboen als muntre Lerchen und die Flöte flötet als Nachtigall: einem verständigen Componisten sind dergleichen Mahlereyen wol erlaubt; er mißbraucht sie eben so wenig als der unsterbliche Schöpfer der Jahreszeiten. In dem folgenden, dem gratulirenden Chor der Waisenkinder eingeflochtenen Solo, spricht Gustav seinen weichen, mädchenhaften Charakter ganz aus. In No. 3. beweiset der Componist, wie anmuthig er Quartette zu schreiben weiß, unerachtet das Thema nach etwas veralteter Art geformt ist: *(N)* Theresens Arie No. 4., nach Art der Romanze erzählend, ist voller Ausdruck und Empfindung. Die vielen Ruhepunkte geben der Sängerin, die nicht fühlt, sondern nur darauf bedacht ist, ihre Singfertigkeit zu zeigen, (leider sehr oft der Fall) häufige Gelegenheit, zu verzieren und zu schnörkeln. In No. 5. hat der Componist die alte Form des Duetts, nach welcher erst jede Stimme dasselbe Thema absingt, und dann beyde sich vereinigen, beybehalten. Mit Recht hat man längst diese in sehr wenigen Fällen brauchbare, dem wahren Duett sogar entgegenstehende Form verworfen. Sie setzt zwey Personen, die von gleichem Gefühl ergriffen, nach dem ihnen gleichfalls gemeinen Charakter es auf dieselbe Weise aussprechen, voraus, und man hört sie daher am besten und geschicktesten in zärtlichen Duetten, zum Ausdruck des Einklangs der Seelen, gebraucht. Im vorliegenden Fall, wo Gustav und Therese ihre gegenseitige innige Zuneigung äußern, läßt sich die Form entschuldigen: das Duett würde indessen unendlich gewinnen, wenn der Componist weniger gemeine, verbrauchte Phrasen, als die folgenden sind, gewählt hätte: *(N)* Ganz verwerflich ist aber jene Form des Duetts in No. 6. Hier klagt der Obrist, daß er nie mehr ein Herz, wie das

seiner verklärten Gattin finden, daß sein alter Schmerz nie heilen werde, der Director sucht ihn aber mit den Worten zu trösten, daß er die Gattin zwar nicht wiederfinden, kindliche Liebe indessen allerdings seinen Schmerz heilen könne. Beydes, Klage und Trost, wird aber in gleicher und dazu den Textesworten und der Situation durchaus nicht anpassender Melodie abgesungen. Eine Stelle dieser Melodie setzt Rec. her, um zu zeigen, wie auch hier, so wie in den angeführten Melodien von No. 3. und No. 5., der Componist nicht gerade falsche, aber unangenehm ins Ohr fallende Betonungen herbey geführt hat: *(N)* Der Satz wird schon im Allegretto tanzmäßig und artet im Allegro in einen Ländler aus, unerachtet von einem schwermüthigen und einem ernsten Mann ein wichtiger Gegenstand, der noch dazu den Knoten des Stücks schürzt, nämlich die von dem Obristen intendirte Adoption eines Waisenknaben, verhandelt wird. Aus dem Ländler setzt Rec. eine Phrase her, um sein Urtheil auf der Stelle zu rechtfertigen. *(N)* Das Finale enthält die Katastrophe des Stücks: nämlich des Obristen Wahl fällt auf Gustav, und Therese darüber in Ohnmacht. Sie hat den Obristen recht gut angesehen, denn sie singt: „Er blickt nach ihm, nach ihm, dem Knaben", ihn aber als ihren Gatten nicht erkannt, so wenig als dieser sie als seine Gattin, weil sonst die Oper unerbittlich zu Ende gewesen wäre. — Der Componist hat in der Musik des Finale alle Motive, die der Dichter gab, ergriffen und exponirt. Das Entzücken des Obristen, als er in Gustav sein Ideal findet, Theresens Angst, Gustavs Schmerz, von ihr sich trennen zu sollen — alles ist in kräftigen Zügen dargestellt, und vorzüglich die canonische Imitation der Stimmen des herbeyeilenden Chors: „Was ist geschehen, eilt es zu sagen" von frappanter, mahlerischer Wirkung. — Das Thema der Introduzione des zweyten Akts wiederholt Theresens und Gustavs Duett No. 5., und das ist eine sehr glückliche Idee des Componisten, der das Verhältniß jener Personen, ihre innige Anhänglichkeit aneinander, aufs neue dem Gemüth des Zuhörers zuführt. Die komische Arie des Thomas (No. 8.), welche nun folgt, ist recht artig, wiewol Rec. jene geniale Leichtigkeit, die solchen Arien guter italienischer Meister, (Mozart hat in seinen komischen Partien ihren Schwung in höherer Potenz) eigen ist, durchaus vermißt. Um dem Buffo recht Raum zu Späßen zu geben, wird Therese redend

eingeführt, und er wird kaum unterlassen können, das was sie sagt, im Falset zu singen. Die gute Therese wird in der Imitation des Hrn. Thomas recht herzlich abgeschmackt. *(N)* Dies, so wie die ganze mit Zwang herbeygeführte Liebe des ehrlichen, langweiligen Gärtners zur schwermüthigen Therese, soll den düstern Charakter des Ganzen beleben, aber es wirkt ungemüthlich und unangenehm, wie ein heller Fleck auf einem dunkeln Kleide. Eben so unangenehm ist Hr. Thomas in dem folgenden Terzett, worin Therese um Aufschub von Gustavs Abreise bittet, um ihren Plan der Flucht auszuführen, und Thomas glaubt, man spreche von seinen Heyrathsanträgen. Hier wird ein ernster Gegenstand, der noch dazu ein Hauptpunct des Stücks ist, von ernsten, ja schwermüthigen Personen verhandelt, und die Späße des Hrn. Thomas müssen unbeachtet bleiben, wenn sie nicht den Effect des Hauptmoments vernichten sollen. Die Musik trägt die Schuld des Uebelstandes, den der Dichter veranlaßte. Wie ganz anders verhält es sich mit einer ähnlichen Scene in der Molinara, in welcher der Baron und der Amtmann glauben, der Notar spreche von ihrer Liebe mit der schönen Müllerin, indeß er von der seinigen spricht! Hier ist alles voll Laune, voll komischer Kraft, und Alles wirkt auf einen Punkt, auf einen Total-Eindruck, den kein heterogener Zusatz verdirbt. Hr. Thomas ist im zweyten Akte recht lebendig geworden, denn auch das folgende Duett singt er mit dem Obristen. Hier ist der Contrast des Charakters und der Gemüthsstimmung beyder Personen vom Componisten sehr genau gehalten, und vielleicht nur kürzer dürfte dies Duett seyn, um frappanter zu wirken, als es geschieht. Das Lied Gustavs No. 11. in As dur, ist sehr weich und zart gehalten, mit angenehmen, der Stimme zusagenden Melismen. Das Quartett No. 12, (die Erkennungs-Scene zwischen Vater und Tochter) zeigt wieder in seiner innern Structur mit den Imitationen der Stimmen den verständigen Meister, der, wo er nur irgend Bedeutendes fand, es zu nutzen und auszustellen wußte. In dem Finale treten der Director, Thomas und der Obrist hinzu, und die völlige Entwickelung erfolgt. Nach den Worten des Obristen: „den Anspruch auf den Knaben", hätte Rec. zu dem was folgt, Tempo und Taktart geändert, und wäre in eine entfernte Tonart ausgewichen. Der höchste Moment der Ueberraschung, ja der höchste Moment des ganzen Drama selbst trat

ein, und konnte nicht frappant genug herausgehoben werden. Veränderung der begleitenden Figur und die Modulation *(N)* zu den Worten: „Wo bin ich!" war wol nicht hinreichend. Eben so ist Theresens Gefühl, die ein einziger Blick in das höchste Entzücken versetzt, welches wie ein Schreck krampfhaft wirkt, so daß ihr die Sinne schwinden, nur schwach gezeichnet. Ueberhaupt scheint der Componist gerade auf diese Scene, welche doch die bedeutendste des Drama ist, wenig Sorgfalt gewendet zu haben, denn sie ist bey weitem schwächer und alltäglicher ausgefallen, als manches Vorhergehende. Nachdem Therese aus ihrer zweyten Ohnmacht erwacht, und Alles entwickelt ist, könnte die Oper recht gut zu Ende seyn; aber nun ruft Hr. Thomas noch die Waisenkinder herbey, und erzählt ihnen, was vorgefallen. Kinder fragen gern: das thun denn auch diese und fragen, nachdem schon Thomas alles erklärt hat, noch immer: „der Vater? die Mutter? der alte Herr?" — und dann noch zwey Knaben:



Dies Letzte ist wahrscheinlich ein Scherz des Componisten; Rec. kann aber nicht sagen, daß es bey der Aufführung von besonderer komischer Wirkung gewesen wäre. Dann nimmt Gustav von seinen Cameraden Abschied, dann ein Chor, dann noch ein Quintett der Hauptpersonen, dann erst der Schluß-Chor. Nirgends findet man mehr etwas Ausgezeichnetes, und Rec. glaubt, daß diese breite Masse, welche sich noch dem Schluß der Handlung nachschleppt, dem braven Componisten recht hinderlich und lästig gewesen seyn muß, weshalb er ihm auch die offenbar zunehmende Mattigkeit gegen den Schluß hin, durchaus nicht zurechnen mag. Er wünscht vielmehr recht bald einen genialen phantasiereichen Stoff von ihm bearbeitet, und in einem Klavier-Auszuge erscheinen zu sehen, der so vollständig, so in die Hand gehend, so zweckmäßig das Ganze mit der Fülle der begleitenden Figuren darzeichnend gerathen mag, als der vorliegende, den Rec. mit der Partitur verglichen, und den Liebhabern recht sehr empfehlen kann.

45.
Die Folgen eines Sauschwanzes.
[1810?]

An einem schönen Abende gingen wir, uns zu zerstreuen, nach Buch. Kaum hatten wir uns hingesezt, als ein Mädchen in die Stube trat und nach einem leichten Gruß sich ebenfalls zu uns hinsezte. Die Züge tiefer Schwermuth lagen auf ihrem Gesichte — sie weinte und zog ein Papier hervor, in welchem etwas eingewickelt war und welches sie inbrünstig an die Brust drückte. Es gelang uns ihr Vertrauen zu gewinnen — sie entfaltete das Papier, und siehe da, es war ein kleiner niedlicher Sauschwanz darin enthalten, den ein scheidender Liebhaber — der rüstigste Fleischerknecht des Städtchens ihr zum ewigen Andenken gegeben hatte. „O Pankraz! Pankraz!" rief sie voll wehmüthiger Begeisterung, ergriff eine Flasche Branntweiu, lüftete den Pfropf und that einen tüchtigen Schluck.

*

Rasch sprang sie dann auf den Tisch, drehte sich in den Touren der Angloise zwischen Krügen und Gläsern, die alle zersprangen, bis auf das theuer erkaufte Wetterglas, das Striegel, der Wirth, durch eine geschickte Wendung, die Mütze vorhaltend, vor den Sprüngen der Bacchantin rettete. Die Gäste brummten und summten wie tausend Maikäfer — unmuthig schob der Kanonikus Seubert seine in Hühnersauce gefallene Bratwurst fort und besprüzte sehr den Doktor Speier, der über den Tisch gelehnt mit der Brille gewisse Aussichten suchte, die des Mädchens schneller Tanz darbot. Sie versucht sich durch einen schnellen Sprung über ihn weg zu retten — sie springt zu Kunz — trifft ihn — wirft ihn — Er — Mädchen, Speier, Bratwurst liegen am Boden.

„Halt! Halt! wollt Ihr denn in die Ewigkeit hineinplumpen mit gebrochenem Genick und Bein, und höchst einfältig beschmiert mit Hühnersauce und Branntwein?" erschallt eine Stimme vom Ofen herab, und siehe da, es ist Hoffmann, der sich im Tumult in ein Hutfutteral retirirt hat und nun daraus lustig die Tumultuanten haranguirt.

*

Mit Hülfe des Doktor Durow kommt alles wieder auf die Beine.

„Hätten wir den unseligen Sauschwanz, so wär allen geholfen," spricht der Süße, „doch verordne ich dem Mädchen ein aromatisches Klystier welches mir jedesmal dienlich, so oft ich vom Schillerschen Trauerspiel zu sehr in Extase gerathen."

„Ey da habe ich Herrn Scheurings Klystierspritze noch in der Schublade", spricht Striegel, macht sie auf und bringt ein Futteral hervor — das er vergebens zu öffnen strebt.

*

Seubert — Sutow — Kunz — drey Canonici — verschiedene Administratoren springen herbey — man zieht — immer länger und länger wird das Futteral — es ist kein Futteral — es ist ein Tubus aus Rüdingers Apparat mit endlosen Zügen — sie ziehen und ziehen — bis zur Kirchthurmhöhe dehnt sich immer wachsend und wachsend das tolle Instrument; — plötzlich wird der Amtmann Bill durch einen Perpendikelschlag an Striegels hölzerner Uhr getroffen — er stürzt — die Reihe wankt — fällt — der Tubus fährt in seine alte Form zurück, und wie mit Blumen bestreut Hoffmann vom Ofen herab die wie todt daliegende Gesellschaft mit Papierschnitzeln, welche er in seinem Hutfutterale fand.

*

Der Professor Klein hatte Schellings Weltseele, in der er nach Buch promenirend gelesen, aus der Tasche verloren, das Mädchen den Sauschwanz — beide griffen darnach, als Epaminondas hereintrat, die Weltseele beschnüffelte, den Sauschwanz aber zwischen die Zähne nahm und davon lief.

Sie kennen doch, meine Herren, den guten deutschen Pudel mit dem griechischen Namen? —

Wie aus einem Traume erwachte das Mädchen — die Somnambule, nicht mehr affizirt von dem magnetischen Sauschwanz, sezte sich um in eine gewöhnliche Köchin, und indem sie an Seuberts Bratwurst roch, meinte sie, das sey ein ekles Fressen, worauf sie Striegel zur Thür hinauswarf.

Der Administrator Beck ergriff die Lichtscheere, sagte gedankenvoll und ernst: „Was sind wir Menschen!", puzte das Licht aus — und

gab so dieser höchst tragischen als wahren Erzählung einen angenehmen Schluß. —

46.

Moderne Welt, — moderne Leute.

Fastnachtstragödie in verschiedenen Aufzügen und Verwandlungen.

[1810? Fragment.]

Actus I.

Vierte Scene.

(Wüste Sara.)

Rochus Pumpernickel von Hamlet verfolgt.

Hamlet. Rochus! Rochus! Du siehst aus als hätte irgend einer von den Taglöhnern der Natur einen Menschen gemacht, und er wäre ihm nicht gerathen. Dein Rockaufschlag geht über die Grenze des Natürlichen, und dein Blumenstrauß kann nur den Unverständigen zum Lachen reizen; aber dem Vernünftigen muß er um so anstößiger seyn, da er weiß, daß es gar keine Blumen mehr gibt, seitdem Ophelia mir im Erebus den Hintern gewiesen!

Rochus. He! He! gestrenger Herr! Mit Verlaub, wer seyn Sie?

Hamlet. Hamlet, der Däne bin ich. Meinen Untergang hat Shakspeare der Welt verkündigt, und darum leb' ich ewig! Es war eine Zeit, wo Schröder mich zwang, eine gestickte Weste, Chapeaubas-Hut und Degen zu tragen, doch Schlegel gab mir das Schwert und die Halskrause wieder, und so schreite ich stolz einher, wie Du mich hier siehst, o schlechter Rochus!

Rochus. Ihnen da mag aber eben deßwegen kein Mensch mehr sehen! Sie seynd aus dem Alterthum und gefallen längst den Leuten nicht mehr!

Hamlet. (Entrüstet.) Vermaledeites Fastnachtsgesicht!

Rochus. Was stichelt der schwarze Herr? Sieht er die Faust hier, die wird ihm gleich eine Papa Stegmaier'sche Melodie um die Ohren spielen, daß ihm Hören und Sehen vergehen soll!

Hamlet. Ha! Junge du! Komm zeig mir was du thun willst! Willst du fechten, willst du fasten, willst du dich selbst zerreißen, willst du Essig trinken, ein Krokodill verschlingen? Ich thue es auch! Laertes

Laertes! Kampf! Tod! Pumpernickel! — — Du schweigst? — ich bitte dich, geh' in ein Nonnenkloster, und das bald!

Fünfte Scene.

(Verwandlung in ein Nonnenkloster.)
Choral der Nonnen.

Dies irae Dies illa
Solvet Saeclum in favilla!

(Rochus unter den Nonnen intonirt den Baßton.)

Judex ille cum sedebit
Nil inultum remanebit.

Hamlet (in der Kirche) zieht eine Dose aus der Westentasche, nimmt eine Priese Schneeberger, niest, — eine Säule platzt — Pulverdampf — Gestank.

Magister Dyk (aus der Säule). Nun bitt' ich aber eine vernünftige Christenseele, — mögte man hier wirklich nicht an Spuckereien glauben! Komm ich ganz friedlich daher, um des jungen Hamlets Hitze mit des guten Kammacher's Pumpernickel friedlichem Sinn auszugleichen, — muß der böse Geist mir auf einmal eine Säule über das Haupt bereiten. Was bin ich? Magister! Keine Säule! Nun, wir wollen's für dies Mal gut seyn lassen!

(Er holt ein Tabakspaket aus der Tasche, stopft aus: „Blühe Sachsen" eine Pfeife, die er an der ewigen Lampe anzündet und spricht:)

Ecce quam bonum — oder was ich eigentlich sagen wollte — Herr Pumpernickel hatte so Unrecht nicht — denn eigentlich habe ich einen solchen Prinzen noch gar nicht gesehen, dagegen erinnere ich mich, daß es Pumpernickel wirklich gibt, indem ich etwelchen in Westphalen genossen. Da nun das Theater das Natürliche repräsentiren soll, gleichsam die Natur selbst oder eigentlich die Moral — —

(Zacharias Werner vom Chor herab, schleudert einen Schwärmer in Dyk's bockslederne Hosen. Es knallt, — Dyk fliegt auf.)

Sechste Scene.

Verwandlung des Klosters in ein Schreibpult.
(Die drei Genien aus der Zauberflöte — Kotzebue und die Gefahren der Jugend kommen aus dem Schreibpult hervor.)

Drei Genien (singen:) Bald prangt die Morgenröthe u. s. w.

(Der Zauber verschwindet, die Flöte verwandelt sich in eine Knute, womit Kotzebue in die)

Siebente Scene,

Siberien,

gepeitscht wird. — Vieles Eis. — Die Gefahren der Jugend gleiten aus. Die Jugend erhascht sie beim Zopfbande, und alles verwandelt sich in ein Osterey.

Achte Scene.

Operntheater in München. — Garderobe. — Osterey, obligat auf dem Tische. — Signor Brizzi, als Achilles, im Streit mit dem Theaterdiener.

Brizzi. Briccone maledetto — datemi un ove — ove — Ein Ey — schaffen ein Ey — ick heiser sey — a che vedo was ick, was ick seh' — ein Ey — Kom ßu mir du Ey — (Ergreift das Ey, will es ausschlürfen — Es verwandelt sich in Amerika, und wird von Kolumbus entdeckt.)

Neunte Scene.

Amerika. Kartoffelfeld u. s. w.

47.
[Wahnsinn.]

[6. Januar 1811.]

Warum denke ich schlafend oder wachend so oft an den Wahnsinn? — Ich meine, geistige Ausleerungen könnten wie ein Aderlaß wirken.

48.
Sofonisbe, Opéra en 2 Actes, arrangé pour le Pianoforte par C. F. Ebers, composé par F. Paer, maître de la chapelle d. S. M. I. et R. etc. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Prix 20 Fr.)

[13. März 1811.]

Die neuere italienische Musik schmeichelt bekanntlich dem Ohre durch angenehme Melodien, und giebt dem Sänger Gelegenheit, seine Kunstfertigkeit im höchsten Glanze zu zeigen: aber das eigentlich Dramatische, den Ausdruck der Handlung, der Situation, vernachlässigt sie in dem Grade, als es die deutschen Componisten zur Hauptsache machen, und freylich oft darüber das Individuum des Sängers und was in seiner Kehle liegen kann, vergessen. Nach jener Tendenz der italienischen Musik ist Pär gewiß einer der besten jetzt lebenden

Componisten; er schreibt dankbar für den Sänger, seine Melodien sind höchst anmuthig, sein Satz elegant, und damit verbindet er eine gute Kenntnis der Instrumente, welche er in seiner reicheren, als sonst bey Italienern gewöhnlichen Begleitung, überall entfaltet. Seine Schwäche im Contrapunct, seinen Mangel an Tiefe und Originalität, wird der gründliche, von Gluck, Mozart, Haydn verwöhnte Deutsche sehr bald bemerken, und über diesen Mangel nicht rechten, so lange Pär in den Schranken bleibt, die ihm nun einmal die Natur angewiesen hat. Wenn er auch Paisiello's und Cimarosa's geniale Leichtigkeit, ihren originellen, unnachahmlichen Humor nicht besitzt: so werden doch seine komischen Opern immer meisterhaft bleiben; allein seine ernsten, heroischen Opern können, da er die Bedingnisse dieser Gattung in keiner Art zu erfüllen im Stande ist, wenigstens den deutschen Kenner wol niemals befriedigen. — Eine eigene Erscheinung ist es, daß Pär in seinen frühern Compositionen, vorzüglich in der Camilla, sich zur ernsten, deutschen Musik hinzuneigen schien, und daß er in der genannten Oper die Charaktere bestimmt zu halten und mit einer Präcision zu schreiben wußte, welche man in seinen spätern Compositionen ganz vermißt, in welchen man eine Breite, die den Reiz der schönsten Melodien vernichtet, und statt des Styls nur Eine Form antrift, in die die Personen des Drama's gegossen werden und dann gleichgestaltet hervorgehen. Ist dies der Fall schon in dem, von jedem Sänger, der die Haupt-Partie herausbringen kann, hoch gepriesenen Achilles: so findet man es noch viel mehr in der Sofonisbe. Der tragische Inhalt dieser Oper ist geschichtlich und aus Metastasio's dramatischer Bearbeitung hinreichend bekannt. Anmuthige Melodien, Eleganz der Ausführung, singbare, reiche Melismen, überall aufloderndes Feuer der Singstimmen und der Begleitung, zeichnen diese Oper vor manchen gleichzeitigen, matten Producten vortheilhaft aus: allein das Dramatische ist so wenig beachtet, das Rec. sich getrauet, irgend einen andern, sogar tragikomischen Text der Musik unterzulegen, ohne daß jemand bey der Aufführung auch nur die Römer, Numidier und Carthaginenser des Originals ahnen sollte.

Die dem Componisten vorhin vorgeworfene Schwäche im Contrapunct offenbart sich in den mehrstimmigen Sätzen, vorzüglich in den Chören und pezzi concertanti, wovon die Oper voll ist; jene Form

aber in den Arien der Hauptpersonen, die mit ihrem, nach dem Hauptsatz allemal eintretenden und sich wiederholenden Ralentando, alle über einen Leisten geschlagen sind. Daß Pär deutsche Musik kennt, versteht sich von selbst; daß er aber auch Mozartsche Werke studirt hat, zeigt seine Art zu instrumentiren, und mancher Satz in seinen komischen Opern; um so weniger ist es zu begreifen, wie ihn diese Kenntnis, dies Studium, nicht wenigstens die entsetzliche Breite, und die langen Ritornelle, welche mit Recht so oft bespöttelt worden sind, weil sie die Handlung aufhalten, und den unglücklichen, wartenden Sänger nicht selten zu einer, nicht in seiner Gewalt stehenden Pantomime zwingen, verleiden konnte. — Rec. eilt sein, manchem Verehrer der angenehmen Pärschen Compositionen hart scheinendes Urtheil durch eine nähere Beleuchtung der vorliegenden Oper zu rechtfertigen, und findet, indem er den Klavier-Auszug wieder aufschlägt, schon in der Ouverture manchen Beleg dazu. Wer würde wohl die tragische Oper, in welcher der Kampf der Liebe, der Eifersucht, des Heldenmuths bestanden wird, auch nur ahnen, wenn er folgende Sätze, die Hauptthemata des Allegros der Ouverture, hört? *(N)* Dadurch, daß der erste Satz öfters in den Baß gelegt ist, und durch Fortführungen desselben, wie z. B. *(N)* giebt sich die Ouverture ein gelehrtes Ansehen, einen Anschein von Gearbeitetem: es ist aber nicht so ernstlich gemeint, indem sogleich wieder heterogene, hüpfende Sätze folgen. Mit einem Chor der Römer, in welchem erst Scipio, dann Siface concertirend eintritt, fängt die Oper an. Schon in diesem Chor, mit seinen immer wiederkehrenden Schlüssen in der Tonica und in der Dominante, ist der verarbeitete harmonische Stoff sehr dürftig, die einzelnen Stimmen sind nicht effectuirend geordnet, und dann ist es gewiß leicht, ein pezzo concertante zu schreiben, wenn man von der Idee, daß der Chor fortdauernd in starken Zügen seinen Charakter aussprechen müsse, ganz abstrahirt und sich darauf beschränkt, den Chor nur die Accorde, welche die Solostimme begleiten, angeben zu lassen. Von der großen Wirkung eines solchen Gesangstücks, erfüllt es streng seine Bedingnisse, kann bey dieser Behandlung gar nicht die Rede seyn. Der diesem Chor gemachte Vorwurf trifft auch die übrigen Chöre; am auffallendsten bewährt er sich indessen in dem Chor und pezzo concertante, welcher die Catastrophe des Stücks enthält. Hier ist das Volk von Bewun-

derung und Erstaunen über den Heroismus Sofonisbens ergriffen: Oh costanza e virtù vera! che stupir ognor mi fa! Giebt es aber einen gewöhnlichern, bedeutungsloseren Satz, als folgenden? *(N)* Rec. hat Sifacens Partie mit hingesetzt, um bemerklich zu machen, wie das Oh crudel etc. sich auch in jenen Satz schmiegen muß. Die vielen Melismen der Solostimme über die Worte: la mia tomba bagnerà, welche der düstern Stimmung Sofonisbens wol nicht zusagen möchten, mag Rec. nicht rügen, da es nun einmal des Componisten Manier ist, welcher getreu er so und nicht anders setzt. Der Numidische Chor, No. 5., hat einen fremdartigen Schwung, er erinnert gewissermaasen an den Sieges-Chor der Peruaner in Winters Opferfest. Bei der Arie des Scipio, No. 3., muß Rec. bemerken, daß der Componist noch den älteren Zuschnitt der Bravour-Arien (das Da Capo abgerechnet) gern beybehält, und von dem, was man mit Recht in neuerer Zeit dagegen erinnert hat, keine Notiz nimmt. Er liefert in dieser Oper mehrere solche Arien, die noch dazu, wie z. B. die sehr lange Arie des Masinissa, No. 7., mit den vielen, ganz zwecklosen Wiederholungen sehr ins Breite gearbeitet sind. Die Scene No. 4., ist sehr melodiös und mit Geschmack gesetzt, sonst aber wol von aller Charakteristik, die hier, da die Hauptperson zum erstenmal auftritt, und ihren heroischen Sinn in starken Zügen darthut, wol das Beachtungswürdigste war, ganz entblößt. Numi — quai voci io sento — ah! — che mi balza il cor! das alles geht in Floskeln vorüber, die gewiß nicht den beängsteten Zustand Sofonisbens in der Nähe der Schlacht mahlen. Masinissa ist ein gar zärtlicher, süßer Sopran-Held; das beweiset er gleich bey dem Auftreten in den ersten Tönen: ah perchè l'involi, o Regina etc. Die neunte Scene der Sofonisbe hat ungleich mehr Charakter, als die vorhin erwähnte; die großen Intervalle der Singstimme bey dem Anfange des Andante maestoso haben wirklich etwas Majestätisches. (Wer denkt nicht an Mozarts herrliche Arie in Cosi fan tutte: Come scoglio etc.) Die Melismen sind hier auch mehr an der rechten Stelle und sehr brillant. Das sich wiederholende più lento ist übrigens nicht vergessen und das Chor wirklich gar zu unbedeutend. In der zehnten Scene verspricht Masinissa, die Römer ewig zu hassen, und die Carthaginenser ewig zu lieben, und dafür will ihn Sofonisbe ehlichen: der todt geglaubte Mann erscheint aber zu sehr ungelegener

Zeit, und es entsteht natürlicher Weise unter den Leuten kein kleiner Tumult. Der arme Siface weiß sich indessen wirklich sehr zu mäßigen, denn er wartet 45 Takte Larghetto mit manchen Fermaten, und begnügt sich damit, während die Liebenden von der dolce tranquillità und vera felicità sprechen, zwischen hindurch sein: ah chi porge un ferro, zu murmeln, ehe er losbricht: Perfidi, indegni! In dem folgenden Terzett, wo Liebe, Eifersucht, Haß, Rache die Gemüther entflammen: O qual barbaro cimento, qual tormento! Tutto il sangue per l' orrore io mi sento o, Dio, gelar etc. stößt man auf folgende Sätze: *(N)* Nach dem letztern Satz folgen die Worte: O che affano, che tormento!! Nachstehender Satz gehört ganz in die Opera buffa: *(N)* Oh che gioja, che piacere mi fa giubilar il cor — würden diese Worte nicht viel besser zu jener Phrase passen, in der der tödtende Schmerz sich so munter und behaglich ausspricht? Auch der Schluß enthält eine gewöhnliche, ganz verbrauchte Floskel. Viel besser gehalten ist offenbar das Duett No. 12., welches zu den besten Sätzen der Oper gehört, indem es doch wenigstens einen Anklang tragischer Musik hat. Eben so gehört das Quartett, No. 15., zu den bedeutenderen Sachen, und wird befriedigen, wenn man nach der oben gegebenen Ansicht urtheilt. Die Scene des Siface, No. 17., hat nichts Ausgezeichnetes und ist nach der gewöhnlichen Form gearbeitet, unerachtet der Text Anlaß genug zum höhern Ausdruck des beängsteten Gemüths gab. In den Zwischensätzen des Recitativs (Seite 127, Syst. 2,) kommt nachfolgende, dem Rec. unbegreifliche Accordenfolge vor: *(N)* Durch die angeführten Beyspiele glaubt Rec. die Richtigkeit seines Urtheils hinlänglich bewiesen zu haben, und er fügt nur noch hinzu, daß diejenigen, welche in der Oper nur von angenehmen Tönen eingewiegt seyn, welche nur die Kunstfertigkeit der Sänger bewundern — kurz gesagt: welche nur auf der Bühne dem Reiz des schönen Concerts, die Augenlust schöner Decorationen, Kleider etc. hinzugefügt wissen wollen, denen die Oper nur ein durch diese Nebendinge potenzirtes Concert ist — in der Pärschen Musik volle Befriedigung finden werden. Diejenigen hingegen, welche höher stehen, welche von der Oper alle Bedingnisse des musikalischen Drama's strenge fordern, die deshalb Gluck und Mozart in ihren classischen Werken tief verehren, werden Opern, wie diese Sofonisbe, kaum zu Ende hören mögen. Ein gründlicher, sehr

geachteter, bekannter Comp. sagte zu dem Rec. nach dem Anhören einer P.n heroischen Oper: (Sargino) Es was alles so schön, so melodiös: aber der Himmel weiß wie es kam, ich bin darüber eingeschlafen! und treffender möchte der Mangel des dramatischen Effects, der aus dem genauesten Beachten des Charakters der auftretenden Personen und jedes Moments der Handlung entspringt, und der des Zuschauers Gemüth festhält in fortwährender Spannung, nicht gerügt werden können. Rec. erkennet die Verdienste Pärs, wie er sie oben aufstellte, gewiß in hohem Grade an: indessen glaubt er, daß seine Opera seria wenigstens auf deutschen und gewiß auch auf französischen Bühnen, wo man strenge den Styl des musikalischen Trauerspiels verlangt, niemals sonderliches, dauerndes Interesse erregen wird, und daß ein momentaner Beyfall nur durch zufällige Umstände, z. B. durch den Glanz dieses oder jenes Sängers oder irgend einer Sängerin, herbeygeführt werden kann.

Der Klavier-Auszug ist sehr gut eingerichtet und allen Liebhabern des Gesanges, die ihre Kehle üben und sich die neue Singmanier aneignen wollen, recht sehr zu empfehlen.

49.

Aus Bamberg.

[25. April 1811.]

Die hiesige Bühne hat eine höchst erfreuliche und sehr nothwendige Regeneration erfahren.

Seit einer Reihe von Jahren sahen wir fast alljährlich die Direktionen und Gesellschaften wechseln. Ein mißlungenes Unternehmen folgte dem andern auf dem Fuße nach, keine Entreprise dauerte in der Regel länger als ein, höchstens zwei Jahre. Thaliens Tempel ward vielfältig entheiligt.

Dieser häufige Wechsel der Theaterunternehmungen und ihr stetes Mißlingen — durch den Unverstand der Direktionen, die zu geringe Unterstützung von Seiten des Publikums, und zum Theil durch den Druck der Zeit veranlaßt — wirkte sehr ungünstig auf das Publikum. Das Unvollkommene, Schlechte, was man so oft sah, lähmte allmählig

den Sinn für die theatralischen Genüsse, und man hegte Mißtrauen gegen jede Unternehmung dieser Art.

Bambergs Kunstfreunde überzeugten sich, daß unserer Bühne nur dadurch aufzuhelfen sey, wenn es gelänge das Theater mehr zur Sache des Publikums zu machen, ein universelleres Interesse dafür zu erwecken. Zu diesem Ende wurde, nach dem Beispiel anderer deutschen Städte, eine Aktiengesellschaft gegründet. Die angesehensten, gebildetsten Menschen der Stadt nahmen Theil an dieser Sozietät; es wurde eine ziemlich bedeutende Geldsumme von derselben zusammengeschossen. — Herr Graf von Soden trat der Gesellschaft das ihm zugehörende Theaterprivilegium unentgeldlich ab. Mit der Eigenthümerin des Theatergebäudes wurde ein Vertrag geschlossen, wodurch der Gesellschaft der Gebrauch des Theaters überlassen wurde. Hierdurch sahe sich die Sozietät im Stande, einem künftigen Theaterunternehmer manche bedeutende Vortheile zu gewähren, als den unentgeldlichen Gebrauch des Theaters, einen baren Geldvorschuß, ein bedeutendes Abonnement, und die Garantie für vier Abonnements suspendus für vier verdienstvolle Schauspieler.

Ein glücklicher Zufall führte in diesem Zeitpunkte Herrn von Holbein und Madame Renner, auf ihrer Kunstreise durch Deutschland, nach Bamberg. Das Publikum ward durch die Darstellungen dieses Künstlerpaares auf das angenehmste überrascht und erfreut. Laut war der Wunsch aller Kunstfreunde, Mad. Renner, diese Zierde der deutschen Bühne, für immer zu besitzen. Die herzliche Aufnahme, welche sie hier fanden, brachte diesen Wunsch zur Wirklichkeit.

Zu Ende Septembers 1810 traf Hr. v. Holbein mit seiner neuen Gesellschaft hier ein, und eröffnete die Bühne mit Lessings Minna von Barnhelm.

Die mannigfaltigen Lücken, welche im Anfange besonders bei der Oper Statt hatten, sind gegenwärtig größtentheils ausgefüllt. In Mad. Köhl besitzen wir eine sehr vorzügliche, ausgebildete Sängerin, welche dem größten Theater zur Zierde gereichen würde. Obgleich von der Natur nicht so reich ausgestattet, füllt doch auch Mad. Heinisch die Stelle der Bravoursängerin auf eine ausgezeichnete Art. — Herr Bader, ein geborner Bamberger, und lange Mitglied des hiesigen Orchesters, berechtigt zu den schönsten Hofnungen. Er besitzt

eine sehr angenehme, kräftige Tenorstimme, und verspricht, bei fernerer Ausbildung, eine Zierde der deutschen Oper zu werden. Herr v. Holbein hat sich ein besonderes Verdienst erworben, ein so ausgezeichnetes Talent der Kunst gewonnen zu haben. — Mehrere Operndarstellungen, welche wir im Lauf dieses Winters sahen, als Don Juan, Camilla, die Entführung aus dem Serail, die Schweizerfamilie, in welcher uns ein abgegangenes Mitglied — Dem. Röckel unvergeßlich bleibt — haben nur wenig zu wünschen übrig gelassen.

Im höheren rezitirenden Schauspiele fehlt uns die erste Liebhaberin und Heldin, weshalb wir auch auf den Genuß größerer Tragödien Verzicht leisten müssen. Die Versuche, uns diesen Genuß zu schaffen, mußten daher auch größtentheils misglücken, wie dieses die Darstellung des Tell und Wallensteins Tod bewiesen hat. Uebrigens zählt das Schauspiel mehrere verdienstvolle Mitglieder, als Herr von Holbein, Brandt, Christ, Rousseau, Hansen, Rottmeier. Seine größte Zierde ist aber die trefliche Mad. Renner, welche besonders im Lustspiele die ganze Grazie ihres meisterhaften Spieles entfaltet. — Mehrere Vorstellungen, als das Mädchen von Marienburg — worin das wandernde Genie — Hr. Leo — mit verdientem Beifalle als Gast auftrat — der verbannte Amor, stille Wasser sind tief, und besonders Künstlers Erdenwallen, waren sehr gelungene Kunstausstellungen.

Wir hegen die gegründete Hofnung, daß Herr von Holbein immer mehr dahin streben werde, der Bühne von Bamberg den möglichsten Grad der Vollkommenheit zu ertheilen. Die großmüthige Unterstützung, welche der in Bamberg residirende edeldenkende Herr Herzog Wilhelm von Baiern diesem Institute hat zu Theil werden lassen, werden ein hinlänglicher Antrieb dazu seyn. Dekorationen und Maschinerien sind der Verbesserung besonders sehr bedürftig.

Möge das Publikum dieser Stadt, welches für die Kunst zum Theil so vielen regen Sinn besitzt, die unverkennbaren Bestrebungen der jetzigen Theaterdirektion, ein solides und würdiges Kunstinstitut zu gründen, nicht verkennen, und durch eine kräftigere, allgemeinere Unterstützung dazu mitwirken, das begonnene schwierige Unternehmen aufrecht zu erhalten, und zu einem größeren Flor zu bringen.

50.

Première Symphonie pour 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 3 Trombones, 2 Trompettes, Timbales, Viole, et Basse, composée et dediée à Messieurs les Directeurs du grand Concert à Leipzig par Louis Spohr. Oeuvr. 20. (Diese Symphonie ist bey dem Musikfeste in Frankenhausen am 11ten July 1811. aufgeführt worden.) à Leipzig, chez A. Kühnel. (Preis 4 Thlr.)

[27. November 1811.]

Das erste bedeutende Werk in dieser Gattung von einem sonst schon rühmlich bekannten und beliebten Componisten; dies Werk, welches schon vor seinem Erscheinen im Stich glänzend aufgeführt worden — muß die Aufmerksamkeit des musikliebenden Publicums auf sich ziehn; und in der That ist dem Componisten der Wurf gelungen, wenn dieses sein Werk, so wie das vorliegende, das erregte Interesse nicht unbefriedigt läßt. Die Symphonie ist in einem gehaltvollen Style geschrieben, mit Kenntnis des Effects instrumentirt und in ihren Theilen gut geordnet. Ungeachtet des Bestrebens nach dem starken, kräftigen Ausdruck, welches nicht selten hervorbricht, hält sie sich mehr in den Schranken des Charakters von ruhiger Würde, den schon die gewählten Themata in sich tragen und der dem Genius des Componisten mehr zuzusagen scheint, als das wilde Feuer, welches in Mozartschen und Beethovenschen Symphonien wie ein Strom daher braust. Schon deshalb sind die Themata mehr angenehme Melodien, als bedeutungsvolle Gedanken, tief in das Gemüth der Zuhörer eindringend, welches bey jenen Componisten, und auch bey Haydn, so sehr der Fall ist. Der Componist, dessen erste Symphonie übrigens so geschrieben ist, wie die vorliegende, erregt gewiß die größten, die schönsten Hoffnungen; man kann sich Glück wünschen, doch wieder einmal auf brav geschriebene Symphonien, deren es in neuester Zeit nicht viele giebt, rechnen zu können. Das zu ofte Wiederkehren ge-

wisser Lieblingsgänge, z. B. des chromatischen Herabsteigens des Basses; die Wiederholung verbrauchter Accordenfolgen — wird der kenntnisreiche Verfasser leicht zu vermeiden wissen, und eben weil er kenntnisreich ist, auch seine Themata mit tieferer harmonischer Kunst verarbeiten. Mit welcher Aufmerksamkeit Rec. das Werk des braven Componisten gehört und gelesen, wie sehr er ihn daraus schätzen gelernt hat: dies beweise, daß er nicht umhin kann, tiefer in die gehaltvolle Composition einzugehen, und, indem er sich hier und da kleine Rügen erlaubt, auch die Trefflichkeit einzelner Momente des Werks in volles Licht zu stellen.

Wie die mehrsten größeren Symphonien, fängt auch diese mit einer kurzen Einleitung, Adagio, Es dur, an. Der Baß macht zu dem, von den Blasinstrumenten ausgehaltenen Grundaccord die Figur: *(N)* welche, indem er bis in die Dominante chromatisch herabsteigt, die übrigen Saiteninstrumente, später Clarinetten und Flöten, nachahmen, und die auch mit der Nebenfigur *(N)* welche der Baß im dritten Takte anschlug, verwebt, bis zum dreyzehnten Takte, mit Ausnahme des siebenten und achten, in jedem Takte vorkommt. Die Modulation, welche aus der Dominante wieder in den Dominanten-Accord führt, womit das Adagio schließt, ist frappant und von sehr guter Wirkung: *(N)* Rec. hätte nur das frühere Anschlagen der Dominante im neunten Takte vermieden, indem es nicht wohl thut, nach einer Ausweichung, die viel Bedeutungsvolles verkündet, sich wieder da zu finden, wo man schon vor wenigen Takten auf ganz ebenem Wege hingekommen war. Gemindert wird das üble Gefühl der kurz auf einander folgenden Schlüsse in demselben Ton dadurch, daß das zweyte Mal das B als Dominante von Es moll angenommen wird: *(N)*

Man kann keinen Satz hören, der ohne ins Tändelnde, ins Matte zu verfallen, melodiöser und fließender wäre, als das Thema des folgenden Allegro, das die Saiteninstrumente zu dem von den Hörnern pp ausgehaltenen Grundton vortragen: *(N)* Rec. hätte in den ersten drey Takten die Contrabässe nicht Achtel anschlagen, sondern pp den Grundton mit den Hörnern aushalten, oder bis zum vierten Takte schweigen, und dann mit dem G eintreten lassen. Jene Achtel schaden dem Ausdruck des ruhigen, edlen Charakters, der im Thema liegt. — Im achten

Takte tritt zuerst die Flöte all' Ottava mit der ersten Violine ein; dann folgen kurze, nur einen Takt lange Sätze der Clarinette und der Oboe; dann faßt die Clarinette einen Theil des Thema auf und führt ihn mit der Flöte in einer canonischen Imitation durch; Hörner und Fagotten treten hinzu, die Pauke wirbelt pp, bis endlich im vier und zwanzigsten Takte das volle Tutti losbricht. Violinen und Bässe ergreifen wechselnd eine Figur in Sechszehntheilen, indem die Bläser die beyden ersten Takte des Hauptthema imitiren. Dieses auf einander folgende Eintreten der Blasinstrumente bis zum vollen Tutti ist schon oft von den besten Meistern mit voller Wirkung benutzt worden, und der Componist hat, so wie er es hier anbrachte, seine Kenntnis des Effects bewiesen. Das erst ruhig und sanft gehaltene Thema gleicht einem friedlichen Bach, der, so wie er weiter durch das Gebirge rinnt, immer höher und höher anschwellend, zum reißenden Waldstrome wird. Bis zum zweyten, wieder sanft gehaltenen Thema in der Dominante besteht der Satz nur in Durchführungen des abgekürzten Hauptthema, mit mannigfachen Nebengedanken verwebt. Unter andern führt der Baß mit den beyden ersten Takten des Thema, die dem Rec. bey dem ersten Anblick gleich als geschickt zu mancherley contrapunctischen Umkehrungen erschienen, den Satz in folgender Art fort: *(N)* und man wird gewahr, daß das Thema den baßmäßigen Charakter, ohne welchen man bey den folgenden Durchführungen nicht weit kommt, vollkommen in sich trägt. Dieser kleine Satz ist, ohne gerade originell zu seyn, von sehr guter Wirkung, und vorzüglich der neue Gegensatz in den Blasinstrumenten frappant. Rec. hat die ganze Stelle hergesetzt, um zugleich einen Beweis zu geben, wie verständig der Componist instrumentirt. Solche kurze, nur nebenhin eintretende Figuren für die Violine, wie folgende: *(N)* erscheinen dem Rec., wenn nicht gerade verwerflich, doch nicht von sonderlichem Effect zu seyn, indem sie leicht das Ganze trennen und zerhackt erscheinen lassen. — Nach dem zweyten Thema tritt ein neuer Satz im Tutti (ff. Es moll) ein, der aber nur fünf Takte in dieser Tonart bleibt. Im sechsten erfolgt eine enharmonische Verwechslung durch *(N)* und gleich darauf wird der Satz durch acht auf einander folgende Septimen-Accorde in die Dominante zurück geführt. Rec. wird weiter unten Gelegenheit finden zu sagen, warum ihm diese ganze Modulation durch die enharmonische

Verwechslung hier mißfällt; dann verwischt aber auch die bequeme, verbrauchte Weise der Rückkehr aus der fremden Sphäre in die bekannte Heimath ganz den beabsichtigten Eindruck. Es ist ein glänzendes Meteor, das sich in wäßrigten Nebel auflöst. — Auf eine überraschende Art modulirt der Componist aus der Dominante noch in Des dur, und von sehr guter Wirkung ist es, daß das Thema in dieser fremden Tonart, und zwar in den Blasinstrumenten, wiederkehrt. Nachdem der Satz wieder in B dur zurückgekehrt ist, folgt ein kurzes brillantes Tutti und dann der Schluß des ersten Theils mit einem Orgelpunct B, auf dem die Saiteninstrumente jene beyden fruchtbaren Takte, und Clarinetten Hörner, einen Satz, der schon oben vorkam, anschlagen. *(N)* Mit eben diesem Satze aber, ganz so wie im ersten Theile, fängt der zweyte, Theil, und zwar in F moll an, wendet sich aber bald nach C moll. In dieser Tonart wird das Hauptthema in einer fugenähnlichen Imitation vierstimmig durchgeführt; anfangs verbindet sich damit ein schon vorgekommener Satz als Contrathema — er liegt in den Blasinstrumenten: der Componist verläßt aber bald diese nur angegebene Idee und der Baß rückt bis in den Grundton As, worauf, nur stärker instrumentirt und mit einer neuen Figur in den Violinen und Bratschen bereichert, derselbe Satz eintritt, welcher im ersten Theil in das erste Tutti führte, hier aber umgekehrt nach dem Anfange des ersten Theils leitet. Mit dem abgekürzten Hauptthema modulirt der Componist in G, als Dominante von C, und in dieser Tonart, und zwar dur tritt das zweyte Thema wieder ein, welches wenig verändert wieder in C moll anfängt, in B als Dominante von Es dur endigt, und dann in Es dur noch einmal wiederholt wird. Jetzt tritt das Tutti, welches im ersten Theil in Es moll vorkam, wieder in As moll ein, dieselbe enharmonische Verwechslung (As moll, gis mit dem Sexten-Accord) und auch wieder die acht Septimen-Accorde führen ganz gemächlich den Zuhörer in das bekannte Land zurück. Darüber, daß durch dieses stufenweise Zurückgehen mit Unterquinten im Basse der beabsichtigte Effect jener enharmonischen Verwechslung ganz verwischt wird, hat Rec. schon vorhin gesprochen, wäre dieses aber auch nicht, so ist Rec. der Meinung, daß man das starke Gewürz sparen müsse; er würde die frappantesten Ausweichungen, zu denen die enharmonischen in Wahrheit zu rechnen sind, doch erst

in der weiteren Ausführung des zweyten Theils vor dem Wiederkehren des Hauptsatzes anbringen, und zwar aus dem Grunde, um nicht in den Fall gesetzt zu werden, sie zweymal zu brauchen, welches geschehen muß, so bald sie in dem Hauptsatz, der nach der gewöhnlichen und gewiß zur Klarheit zweckmäßigen Einrichtung im zweyten Theil in der Tonica verharrend wiederkehrt, vorkommen. Zweymal überrascht man schwer. — Eben nach jener erwähnten Einrichtung bleibt jetzt der Hauptsatz in der Tonica, und schließt glänzend und kraftvoll. —

Aus dieser Zergliederung des ersten Allegro ergiebt sich von selbst, wie sehr der brave Componist nach Einheit und Klarheit strebte; wiewol das Ganze noch mehr wie in Einem Guß dastehen, und doch dabey pikanter seyn würde, wenn er das fruchtbare Hauptthema in mehreren contrapunctischen Wendungen und Verschlingungen gebraucht, und vielleicht weniger abrupte Nebenthemata damit verwebt hätte. Nur in Abkürzungen des Hauptsatzes und seiner Vertheilung unter Saiten- und Blasinstrumente besteht meistens seine Durchführung, und eine eigentliche contrapunctische Umkehrung kommt gar nicht vor. Ohne eine unnütze Gelehrsamkeit auskramen zu wollen, thut es gewiß gut, den Hauptsatz des Stücks so zu regeln, daß er sich auf mannigfache Weise contrapunctisch behandeln läßt; denn wie oft ein Satz, der in seiner ursprünglichen Gestalt nicht sonderlich originell klingt, in irgend einer Umkehrung einen ganz neuen, auffallenden Charakter annimmt, weiß jeder Componist. Wer hat diese Kunst, vereinigt mit den singbarsten, fließendsten Melodien, höher getrieben, als der unsterbliche Haydn!

Eben wie mehrere Symphonien-Andante dieses unsterblichen Componisten ist das Larghetto As dur eingerichtet; es ist eine liebliche Canzonetta, die bis zum Schlusse auf mannigfache Weise variirt wird. Zuerst trägt das obligate Violoncell, nur von dem Contrabaß pizzicato begleitet, die einfache Melodie vor: *(N)* Dann faßt die erste Violine das Thema auf, modulirt aber in die Dominante, und von dieser bewegt sich der Satz in den C-Accord, zu welchem folgende wirkungsvolle Imitation des Thema eintritt. (*N* Man sehe den Anfang der folgenden Seite.)

Der mit eingerückte Uebergang, welcher in die Tonica zurückführt, ist originell und frappant. Nach mehreren Modulationen, z. B.

As moll, Des dur, Es moll etc. kehrt das gefällige Hauptthema, jedoch mit Nebenfiguren begleitender Instrumente geschmückt, wieder, und das ganze Larghetto schließt diminuendo pp. So wie der Rec. schon oben den Charakter der ganzen Symphonie aussprach, ist auch dieser zweyte Satz sehr angenehm, und in seinen Theilen wohlgeordnet und verständig ausgeführt: allein es fehlt ihm jene Bedeutsamkeit, die das Gemüth des Zuhörers mächtig ergreift und mit sich fortreißt. Die Haydnschen Andante fangen oft einfach und kindlich, beynahe tändelnd an, aber das Bedeutende, Charaktervolle blickt unversehends vor und umspinnt mit seinen Strahlen den Zuhörer. Mit dem melodiösen Thema ist in diesem Larghetto beynahe alles gegeben.

Das Thema des folgenden Scherzo Allegro (Es dur) ist wirklich scherzend und capriziös: *(N)* Mit der Fermate des dreyzehnten Taktes scheint sich der Satz nach As dur zu wenden: durch C moll, D moll, G moll geht er aber in B dur, in welcher Tonart der erste Theil schließt. Das Charakteristische des Thema besteht hauptsächlich in dem Aufschlag. *(N)* Dies hat der Componist lebhaft gefühlt und daher in der Durchführung des Satzes sich vorzüglich an jenen Aufschlag gehalten. Es ist nicht das Thema, sondern nur eine Nachahmung desselben, die weiter ausgeführt wird: durch den beybehaltenen Aufschlag schmiegt sie sich aber ganz jenem Thema an. Zum Beweise mag die schon oben erwähnte Stelle nach der Fermate um so mehr dienen, als sie zugleich zu den gelungensten im ganzen Satze zu rechnen ist. *(N)* Streng hält sich der Componist an den zur Durchführung gewählten Gedanken, und nur neunzehn Takte vor dem Schluß des ersten Theils tritt acht Takte hindurch ein ganz fremdartiger, dem Hauptthema durchaus nicht verwandter Satz im $^{2}/_{4}$ Takt ein. Um vielleicht recht pikant zu seyn, hat der Componist mehrere Mittel angewandt, aber nach des Rec. Gefühl, ohne Noth. Das, was der Componist wollte, hat Haydn sehr oft ohne Veränderung der Taktart, ohne Beymischung eines dem Thema ganz heterogenen Satzes, blos durch Verrückung des Rhythmus erlangt. Der kleine Satz zerreißt hier gewaltsam das Ganze. Vor dem Schluß des zweyten Theils kehrt derselbe Satz in Es dur wieder. Weniger als das Vorhergehende hat dem Rec. das Trio gefallen, indem durch die dem Thema beygemischten Triolen in mancher Verbindung der Satz etwas Verworrenes, Unrhythmisches

erhält, wie z. B. *(N)* Auch Sätze für Blasinstrumente, wie folgender, sind in einem sehr geschwinden Tempo nicht von guter Wirkung. *(N)* Uebrigens ist das Scherzo mit seinen Wiederholungen 605 Takte lang, und Rec. ist der Meynung, daß ganz mit Recht Haydn und Mozart nie so lange gescherzt haben. Die Eigenheit des Componisten, sehr schnell aus einer Tonart in die andere zu moduliren, erwähnt Rec. deswegen hier, weil sie in dem Scherzo am meisten hervortritt. Diese schnellen Uebergänge nöthigen den Componisten, nicht allein sehr viel Tonarten auch in einem kurzen Satze zu berühren, sondern auch oft in den folgenden Theilen des Stücks die schon vorgekommenen Modulationen noch einmal zu brauchen. Gewiß nicht in raschen Uebergängen, in dem Hinfahren von einer Tonart zur andern, liegt wahre Kunst des Componisten; mit ganz einfachen Mitteln, nur durch das Originelle, Gemüthvolle des Satzes, und den unmittelbar aus ihm entstehenden harmonischen Wendungen, ergreift der geniale Componist den begeisterten Zuhörer. — Das Finale hat ein angenehmes, aber, nach dem Gefühl des Rec., wol zu tändelndes Thema. Vorzüglich in den gleichen Noten der Ober- und Unterstimme (Viertel) liegt etwas Hüpfendes, welches dem Charakter der Symphonie, wie er im ersten Satz angegeben wurde, nicht entspricht. *(N)* Der Satz ist wieder mit vieler Einsicht behandelt und instrumentirt, indessen weniger bedeutend, als das erste Allegro, und eben deshalb berührt Rec. nur die Hauptmomente, ohne sich auf eine genauere Entwicklung des innern Baues einzulassen. — Sehr gut ist die Nachahmung der Blasinstrumente und der Bässe mit dem ersten Takte des Thema, der den Satz weiter führt, indem die Violinen sich entgegengesetzt bewegen: *(N)* Eben so paßt zu dem Thema des Finals viel besser, als zu den vorigen Sätzen, das chromatische Herabsteigen des Basses, welches sehr oft, doch vielleicht zu oft, vorkommt. Die folgenden, wenn man so sagen darf, arbeitenden Sätze des Finals, bestehen in Triolenfiguren, schmiegen sich aber sehr gut dem Hauptthema an, indem sie meistens eigentlich nur das figurirte Haupt-Thema selbst sind. Z. B. *(N)*. Daß Sätze, wie folgender: *(N)* dazu dienen können, die entferntesten Tonarten zu durchlaufen, ist jedem klar, und es fehlt auch hier nicht daran. H dur, Cis moll etc. werden berührt, bis die Dominante B mit dem Thema in der ersten Violin, das die Bratsche sehr gut in

einer canonischen Engführung imitirt, eintritt. Ueber die vernachlässigte Orthographie in dem vierten Takt der oben eingerückten Stelle mag Rec. nicht rechten, da sie bey unserer gleich schwebenden Temperatur nur dem Auge wehe thut; bey dem bald darauf folgenden Uebergange in den B Accord, als Dominante von Es moll, sollte aber denn doch der Baß geschrieben seyn: *(N)* Sehr lieblich klingt das Thema von Clarinetten, Hörnern und Fagotten vorgetragen. Die Violinen und Contraviolons schlagen einzelne Noten pizzicato an und die Violoncelle führen ein kurzes Contrathema in Achteln aus. Den Schluß macht die vielleicht zu gewöhnliche Figur *(N)* und ist überhaupt etwas abrupt, welches in seiner Kürze liegt. Die Componisten der neuesten Zeit fehlen oft auf die entgegengesetzte Weise, und vorzüglich giebt es jetzt Ouverturen, die beynahe gar nicht zum Schluß kommen können, indem sich eine Schlußfigur an die andere reiht, welches den Zuhörer ermüdet und dem Eindruck des Ganzen Schaden thut — eben wie im Schauspiel lange Reden, die sich der Entwicklung des Knotens nachschleppen, das Interesse des Zuhörers für die Darstellung vernichten. Wahr ist es indessen, daß nach vielen Ausweichungen die Rückkehr in die Tonica sehr wohl thut, und der Zuhörer sich wol eine Zeit lang dieses Wohlbefindens auch da erfreuen mag, wenn irgend eine Schlußfigur ihm verkündet, daß nun der Satz durchaus in der Tonica bleiben und darin schließen wird. Das Brillanteste, Tönendste ist da am rechten Orte; und um so mehr rauscht es, kurz abgebrochen, zu schnell dem Ohr vorüber. — Rec. wiederholt noch einmal, daß er innig überzeugt ist die Symphonie des braven Componisten müsse, gut ausgeführt, überall dem Zuhörer viel Vergnügen gewähren. Die Composition steht weit höher, als so manches, was in der neuesten Zeit geschrieben und laut gepriesen worden; und eben deswegen ließ es sich der Rec. angelegen seyn, dem gehaltvollen Werke die strengste Aufmerksamkeit zu widmen, und alles rein auszusprechen, was er dachte, was er tief empfand, als er die Symphonie las, hörte, und dann wieder las. Wie leicht ist es, auf einen solchen Grund, wie er dem Componisten zu Gebote steht, sehr schöne, meisterhafte Gebäude aufzuführen! — Die Symphonie war, so wie es Rec. mit Grunde schließen kann, ursprünglich für das große Orchester, welches in Frankenhausen versammelt werden sollte, bestimmt, und gerade dieser Umstand

kann den Componisten verleitet haben, zu sehr nach Größe und Auffallendem zu streben. Uebrigens glaubt Rec., daß ein für ein sehr großes, oder, wie irgendwo das in Frankenhausen zusammengetretene Orchester genannt wurde, für ein Riesen-Orchester geschriebenes Werk sehr einfach gehalten, und durchaus von jeder kleinen, capriziösen Figur frey seyn müsse. Ein Altarblatt, ein Gemälde für einen großen Saal, bestimmt, von der Menge nah' und fern angeschaut zu werden, erfordert große Massen von Licht und Schatten, breit gefaltete Gewänder, scharfen Ausdruck der Figuren: das kleine Gemälde für ein Kabinet, die fleißigste Ausführung; so ist es auch in der That mit der Musik. Kirche und Kammer, ja selbst Opernhaus und Kammer, schieden sich sonst scharf. Rec. erinnert sich, daß, als einstens ein Componist die Oper des alten Fux, virtù e constanza, welche bestimmt war, in freyem Felde aufgeführt zu werden, durchsah, er die vielen großen Noten und den leeren Satz nicht wenig tadelte; wie erstaunte er aber, als bey der Aufführung das in der höchsten Einfachheit große Meisterwerk tausende von Zuhörern auf eine wundervolle Weise entzückte und begeisterte. — Vorzüglich sind es die entgegengesetzten Bewegungen mehrerer Instrumente, die, so schön, so künstlich das Ineinandergreifen berechnet seyn mag, im großen Orchester ein Werk leicht undeutlich machen. Die Verbindung mehrerer Hauptgedanken von verschiedener Bewegung hört Rec. am liebsten im Quartett, schon deshalb, weil doch nur hier die höchste Reinheit und Deutlichkeit zu erlangen ist.

Der Stich ist sauber und geht gut ins Auge. Sonst machten die Violoncelle mit den Contraviolons eine Masse des Basses, jetzt führen sie oft Mittelstimmen und haben Solo's vorzutragen; sie verdienten daher wol eine besondere Partie. Auch hier ist das Violoncell mit dem Contrabaß vereinigt, welches manche Unbequemlichkeiten für die Spieler hat.

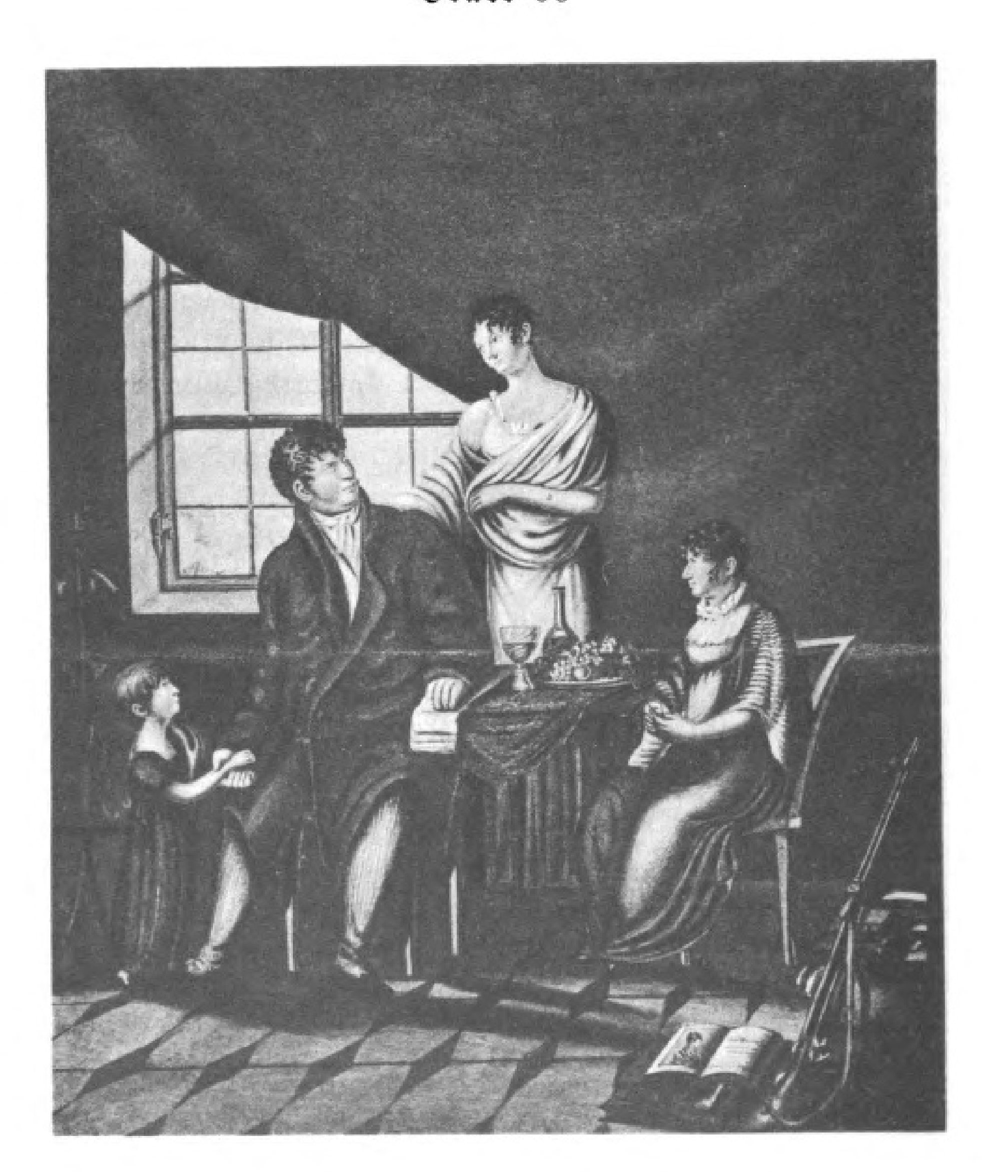
51.

[Räthsel.]

[27. April 1812.]

Die Sphinx hat mich beym Schopf gepackt und wirft mich Bergab Kopfüber in ein verfluchtes SchlammGrab wenn ich nicht rathe —

Blatt 66



Nach der Auflösung fällt ein Nebelvorhang herab und die Personen hinter demselben werden und wirken poetisch — o ch'affanno o che smania!

52.

[Heinrich von Kleist.]

[28. April 1812.]

Nur drey Stücke haben auf mich einen gleichen tiefen Eindruck gemacht — das Kätchen — die Andacht z[um] K[reuz] und Romeo und Julie — sie versezten mich in eine Art poetischen Somnambulismus in dem ich das Wesen der Romantik in mancherley herrlichen leuchtenden Gestaltungen deutlich wahrzunehmen und zu erkennen glaubte! — Noch einmahl komme ich auf den herrlichen Kleist zurük um Sie zu bitten mir einiges über seinen heroischen Untergang zu sagen; das dumme Geschwätz in öffentlichen Blättern von Leuten, die vor einem Strahl von Kleists Genius in die erbärmliche Nußschaale, die sie für einen Pallast mit sieben Thürmen ansehn, sich verkrochen hätten, dieses dumme Geschwätz hat mich überaus angeekelt.

53.

Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers. Ein Buch für Kenner.

[Mai 1812. Fragment.]

Die Liebe des Künstlers.

Der kühle Augenblick.

Klang aus dem Norden.

Klang aus dem Süden.

Mystik der Instrumente.

Musikalisches Helldunkel.

Ton-Arten.

Zerstreutheit des Künstlers (grade entgegengesezt) (nach dem Takt gehn — Rollen der Räder — Anekdoten.)

Ahnungen der Musik des Himmelreichs.

Die Noten.

Das Geheimniß der Fuge. (Frage und Antwort. Zwey Worte, oder die Herberge im Walde.)

Piano — forte — crescendo — fortissimo — descrescendo — ritardando — dolce a tempo — smorzando.

Bewußtloses Empfangen — unerachtet der Componist zur klaren Erkenntniß gekommen — er macht so selbst seinen Critiker — zertheilt in zwey geistige Prinzipe, die der Moment scheidet.

Mozart als Kind erinnere mich daran, daß ich den Hörnern recht viel zu thun gebe.

54.

Ueber die Aufführung der Schauspiele des Calderon de la Barca auf dem Theater in Bamberg.

[Anfang Juli 1812.]

Als die Schauspiele des Calderon de la Barca durch die meisterhafte Schlegelsche Uebersetzung in Deutschland bekannter wurden, erregten sie eine nicht geringe Sensation wiewohl in ihre tiefe Romantik nur die wenigen eingehen konnten, welche mit wahrhaft poetischem Gemüth sich zu der unsichtbaren Kirche bekennen, die mit göttlicher Gewalt gegen das Gemeine wie gegen den Erbfeind kämpft und die triumphirende seyn und bleiben wird. Die mehrsten und vorzüglich die Anhänger des jetzt herrschenden Bühnengeschmacks, konnten zwar den gewaltigen Geist, der in den Calderonschen Schauspielen mit grauenerregendem Contrast sich ihrer Kleinlichkeit entgegenstellte, nicht wegdemonstriren, betrachteten sie aber als eine Rarität aus der Zeit, wo nach ihren Begriffen die Schauspielkunst noch in der Wiege lag, und um so weniger ist es zu verwundern, daß kein Bühnendirektor die Bereicherung des Repertoirs durch Schlegels Meisterwerk auch nur ahndete. — Die Weimarer Bühne, die schon seit geraumer Zeit es sich ernstlich angelegen seyn läßt, unser Theater aus der tiefen Erniedrigung, in die es versunken, zu erheben, und schon oft die Möglichkeit und Wirkung irgend einer scheinbar ganz außer der Sphäre unseres Theater liegenden Produktion, den in Sinn und Geist beengten Direktoren größerer Bühnen bewiesen hat, gab bekanntlich zuerst den standhaften Prinzen mit Beifall, und, nicht lange darauf wagte es die noch kleinere Bühne in Bamberg mit der Andacht zum Kreuz, und dann auch mit

dem standhaften Prinzen und der Brücke von Mantible hervorzutreten. Unter kenntnißreichen gemüthvollen Freunden des Theaters in Bamberg, wurde, als die Aufführung der Calderonschen Schauspiele im Werke war, lange die Frage debattirt: ob man wohl auf ihre Einwirkung auf das Publikum rechnen könne, und welches von jenen Schauspielen am mehrsten dazu geeignet sei. Gerade die Andacht zum Kreuz, welche bestimmt war, zuerst auf die Bühne gebracht zu werden, erregte den größten Zweifel, und gerade dieses sprach in der Folge das große Publikum, von dem doch bei dem Urtheil über Theatereffekt nur die Rede ist, am mehrsten an. — Ein Publikum, das Schauspiele, wie die des Calderon, in ihrer vollen Schönheit und Stärke auffaßt, das in das Ganze und Einzelne tief eingeht, dürfte wohl nicht so leicht gefunden werden, indessen möchte doch eins vor dem andern fähiger und williger seyn, die Idee, die Tendenz des Stücks zu begreifen, und sich von der Gewalt der Sprache, von dem Fluge der kühnen, phantastischen Bilder fortreißen zu lassen; und eben diese größere Fähigkeit, vorzüglich aber den bessern Willen, glaubte man bei dem Bamberger Publikum voraussetzen zu können, weil es nicht verbildet, von dem theatralischen Genuß noch nicht übersättigt, und, — katholisch fromm ist. Eben dieses letztere, der in Bamberg herrschende Katholizism war die Ursache, daß die Gallerie eben so gut wie Logen und Parterre gleich bei der Exposition, vorzüglich nach der Herz und Gemüth gewaltsam ergreifenden Erzählung des Eusebio von den Wundern des Kreuzes, die der Andacht zum Kreuz zum Grunde liegende ächtkatholische Idee verstand, und mit steigendem Interesse den Faden des Stücks sich entwickeln sah. Unter dem Kreuze wurden Eusebio und Julia geboren, das Kreuz flehte die Mutter in der angstvollen Stunde der Geburt um Hülfe an, und sichtbar empfingen sie das Zeichen der Gnade in der Gestalt des blutrothen Kreuzes auf der Brust. Nun war das Leben mit seinen feindseeligen Verwicklungen nur der finstere Weg zu der Sonnenhelle, die ihnen entgegen leuchtete. Vergebens kämpfte der Feind und stürzte sie überall in Noth und Gefahr; dem Kreuze blieben sie treu und ihre Verklärung aus allem Tod und Leiden war der Sieg, der Triumph des Kreuzes. Ist diese Idee des Stücks verstanden, so tritt auch dem großen Publikum seine Einheit, sein innerer Zusammenhang, und sein hohes historisches

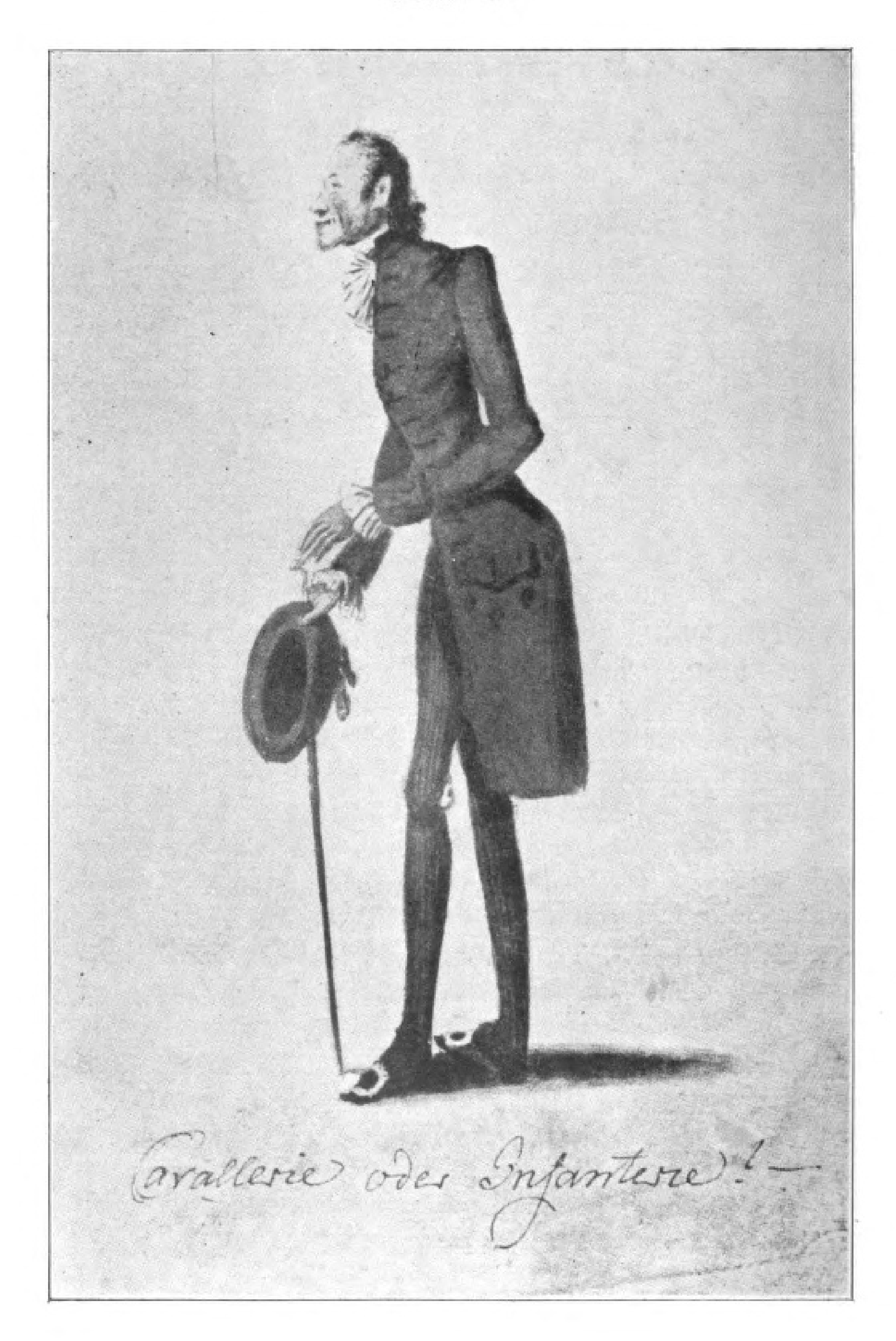
Interesse lebhaft hervor, und es behauptet auch in dieser Hinsicht seinen über so manches moderne Machwerk, das vor lauter Effekt effektlos wird, so hoch erhabenen Rang. Um dem Schauspiel einen desto gewisseren Eingang zu verschaffen, mußte für äußern Schmuck gesorgt werden, der jener Idee, in der sich das ganze Stück konzentrit, nicht allein angemessen seyn, sondern dieselbe auch noch mehr herausheben sollte. Wie beschränkt kleine Theater sind, wo der Platz und das Geld so zu Rathe gehalten werden muß, weiß wohl jeder Kenner der Bühne, indessen erreicht das Anständige, wodurch jede Störung der Illusion vermieden wird, und manche sinnige Einrichtung oft mehr den Zweck der theatralischen Erhebung und Täuschung bei dem Zuschauer, als prächtige Dekorationen und Maschinerien, die nicht am Orte stehen oder der Tendenz des Stücks nicht entsprechen. — Auf jene Weise wurde der Tod des Eusebio, seine Beichte und Absolution, so wie seine und Julia's Verklärung dem Zuschauer durch folgende Einrichtung versinnlicht. Eusebio erscheint in der rauhen felsigten Gegend, zu deren Muster dem Dekorateur eine Partie aus der Sierra Morena gedient hatte, von den Landleuten verfolgt, auf der Spitze eines Felsens, der im Mittelpunkte des Theaters angebracht, beinahe dessen Höhe erreichte, und stürzt hinab. Die Landleute finden den zerschmetterten Leichnam, und begraben ihn unter dichten Zweigen, aus denen das dumpfe angstvolle: „Alberto!" hervortönt. — Als Alberto die Zweige weggenommen, richtete sich mittelst einer durchaus nicht bemerkbaren Maschinerie Eusebio langsam in die Höhe, und sank eben so, nachdem er die Absolution erhalten, in sein Grab zurück. Die Wirkung dieser einfachen Idee war nach der tiefen Todtenstille, die jedesmal im Theater bei dieser übrigens stummen Szene herrschte, zu berechnen. — Als Julia zuletzt das Kreuz, welches in dem Hintergrunde des Theaters angebracht war, umfaßte, verschwand ihr männlicher Anzug, und man sah sie in Nonnentracht an dem Kreuze knieen, das sich mit ihr in die Lüfte erhob. Die Wolken theilten sich und wie in einer Strahlenglorie erschien Eusebio mit sehnsuchtsvoll nach Julia ausgestreckten Armen. Um so zweckmäßiger und so wirkungsvoller war diese im Schauspiel nicht angedeutete Einrichtung, als der eigentliche Schluß desselben, nehmlich Eusebios und Juliens Verklärung als ein Mirakel sinnlich dargestellt wurde, und es ganz in dem Geist des

Katholizism liegt, die Sinne bei der symbolischen Darstellung des Uebersinnlichen in Anspruch zu nehmen. — Merkwürdig war es gewiß, wie der Ruf von dem heiligen Schauspiel sich nach jeder Aufführung mehr verbreitete, und ein Publikum in das Theater zog, das man sonst nie darin gesehen hatte. Alte Bürger mit ihren Frauen, die es sonst für sündlich geachtet hätten, das Theater zu besuchen, entschlossen sich hineinzugehen, wobei sie nicht vergaßen den Rosenkranz mitzunehmen, und mehrere Bänke des Parterres waren oft mit Geistlichen besetzt. Ueberhaupt fand bei jeder Aufführung eine sichtbare Rührung und Erhebung statt, und, um so mehr ist dies nur dem Schauspiel, und nicht vielleicht der glanzvollen Darstellung der Schauspieler zuzuschreiben, als außerdem Eusebio, der trefflich ausgeführt wurde, die übrigen Parthieen, vorzüglich der Gil, gar viel zu wünschen übrig ließen. Kurz, die Andacht zum Kreuz erregte eine wahre Andacht, und dies möchte zur Zeit wohl eine seltene Erscheinung im Theater seyn. Unter den neuen sogenannten gangbaren Stücken, findet dieses Schauspiel gar keinen Maaßstab, nach dem es gemessen werden könnte: die Personen sind nicht mit Stand und Charakter individualisirt, und erhalten dadurch eine gewisse Allgemeinheit; um so weniger wird aber der Zuschauer zerstreut, und von der Haupttendenz zur Betrachtung des Einzelnen hingezogen. Darin mag es eben liegen, daß die Tendenz des standhaften Prinzen nicht so allgemein, nicht so klar von dem großen Publikum aufgefaßt wurde. Hier erscheinen Fürsten, Könige ꝛc.; der Zuschauer (es ist immer von der Masse des Publikums die Rede,) denkt an ein Ritterstück, und sein Urtheil ist befangen. Manche fanden es für einen Prinzen und Helden wie Don Fernando nicht anständig sich so tief vor dem Könige zu erniedrigen, und bewiesen dadurch, daß sie die Idee des Stücks, das Märtyrerthum Don Fernandos, der standhaft im Glauben jede Schmach erduldet, nicht aufgefaßt hatten. Uebrigens fand indessen auch dieses Schauspiel bei dem Publikum den besten Eingang, und wurde mehrmals bei besetztem Hause wiederholt. Dekorationen und Maschinerien, die im Stücke nicht vorgeschrieben, aber im Geist des Ganzen angeordnet waren, dienten dem Zuschauer zum bessern Verständniß, denn auch hier wurde Don Fernando's Verklärung sinnlich dargestellt. Dem Sarg entschwebte so bald er, von den Mauern von Tanger herabgelassen, sich in den

Händen der Christen befindet, Fernandos Luftgestalt: gleich darauf röthet sich der Himmel und man sieht die Gestalt des auf Wolken thronenden Christus, vor dem Fernando knieet. Diese Erscheinung war ganz luftig und durchsichtig, so daß man die Gegenstände hinter ihr (Mauern, Thürme ꝛc. von Tanger,) wie im Nebel gewahr wurde, und so schien das Ganze nur der Reflex eines himmlischen Schauspiels, das die Mohren zu Boden schlug, von den Christen aber in knieender Anbetung betrachtet wurde. So wie bei Julias Emporsteigen mit dem Kreuze, ertönten auch hier feierliche Akkorde aus weiter Ferne. Weniger interessirte die Brücke von Mantible und das wohl aus dem Grunde, weil der Geist der Chevalerie, den dieses Schauspiel athmet, dem großen Publikum ganz entfremdet ist; unsere Bühnenritter, die sich gar unziemlich gebehrden, sind wohl nichts weniger als jene romantische Chevaliers, die sich so keck und muthig in Liebe und Krieg bewegen, und der Ritterzug Kaiser Karls gegen den prahlenden Mohren Fierabras, der grüne Fluß, die magische Brücke, alles kommt dem Zuschauer vor, wie es wirklich ist, nehmlich — spanisch. Dieses herrliche romantische Schauspiel mit seinen Maschinen und Dekorationen erfordert ein großes Theater, aber hier dürfte es seinen Effekt nicht verfehlen. Selbst auf der kleineren Bühne in Bamberg wirkte, unerachtet des beschränkten Raumes, die entstehende und verschwindende Brücke, die Erscheinung des riesenhaften Fierabras in dem Kastell, das auf dem ungeheuern Kopf eines bronzenen Zwerges aus dem Wasser hervorragt und den Schluß der Brücke macht, imposant, und dürfte im Großen nachgeahmt zu werden verdienen.

Die Bahn ist nun einmal gebrochen, und es wäre ein verstocktes Beharren bei dem gewöhnlichen Theaterschlendrian, wenn mehrere Bühnen sich nicht entschließen sollten, den in Bamberg mit glücklichem Erfolg gemachten Versuch zu wiederholen. Jedes kleinere Theater, dem auch nicht außerordentliche Kräfte zu Gebote stehn, wird die Andacht zum Kreuz mit Glück ausführen können, so bald es nur dahin gebracht wird, daß die Schauspieler ihre Rollen nicht conversationsmäßig, sondern mit Verstand, Gemüth, und Beachtung des rythmischen Verhalt's, sprechen; daß die ganze Darstellung ineinander greift, und daß der äußere Schmuck des Stücks anständig und sinnig angeordnet ist. Der standhafte Prinz ist für das Personal offenbar

Blatt 67



eine schwerere Aufgabe, und die Brücke von Mantible erfordert ein Publikum, dem die höhere Ausbildung, die Aneignung des romantischen Geschmacks, ein Auffassen des Geistes der Chevalerie das ersetzt, was bei den früher genannten Schauspielen in einem katholischen Publikum schon die Erziehung und der Glaube von selbst hervorbringt. Eben deshalb dürfte sich die Brücke von Mantible für das Theater einer großen Stadt eignen, welches statt mancher sinnlosen Mißgeburt für die Neugierde des Volks erfunden, dieses geniale Meisterwerk als Spektakelstück geben, und so den Kenner und das Volk befriedigen und sich um die Verbesserung des Bühnengeschmacks verdient machen könnte. In Bamberg wurde bei dem Schluß des Schauspiels nach der Besiegung des Fierabras die durch höllische Künste gebaute Brücke gesprengt, und dies ist nachzuahmen, denn mancher geht vielleicht bloß dieser Explosion zu Ehren in das Theater, und bekommt nebenher Dinge zu sehen und zu hören, die ihn am Ende ansprechen und erfreuen, so wie manche geistig Erstarrte bei fortdauernder schöner Musik aus ihrer Erstarrung erwachen.

55.

[Nachtphantasien.]

[29. Juli 1812.]

Mich quälten die ganze Nacht hindurch die infamsten exorbitantesten Spuckgestalten, in Folge des gestern genossenen kostbaren Steinweins. Ich war mit Ihnen auf dem Steinberge, wir preßten an einer Traube, die 227⅝ Pfund wog und 183,562 Beeren zählte, daß der Schweiß mit dem Weine nur so hinunterlief. Am Fuß desselben stand der Kanonikus S[töhr?], der ihn in einer porzellanenen Terrine, die sich zu einer unmenschlichen Größe ausgedehnt, auffing, sich aber dabei so vollsoff, daß er kopfüber in die Terrine purzelte. Aus dieser erstiegen aber uns zum Schabernack gräßliche Dämonen, fantastische Knirpse, die den Berg zu Tausenden hinauf und um herumkrochen, so zwar, daß wir Beide umstülpten, und in die Hülsen der gekelterten Traube rettungslos versanken.

56.

Des Kapellmeisters Johannes Kreislers Dissertatiuncula über den hohen Werth der Musik.

[29. July 1812.]

[Bd. 7, S. 39, Z. 17 v. o.] . . . das Sprechen ungemein erleichtert. (Kant, der dies nur von der Tafelmusik behauptete, ist einseitig, wie der gute Mann öfters war.) In den Pausen . . .

57.

Sechs italienische Duettinen für Sopran und Tenor.

[Aus dem Italienischen übersetzt. 2. August 1812.]

Duettino I°.

Holder Waldung Luftgewinde,
Sagt o sagt mir ach wo ich finde,
Den ich liebend mir erkor!
Und du Schmeichelwest umkreise
Mir die Herzgeliebte leise
Und sprich: o daß sie komm und bringe
Frieden den ich ach verlor!

Duettino II.

Wo verweilst du süßes Leben,
Kehre tröstend mir zurück!
Lebten grausam wir geschieden,
Ach wo fänd' ich dann wohl Frieden,
Nur bei dir wohnt Freud und Glück.

Duettino III.

O freundlicher Augen
Holdseeliges Stralen,
Laßt Wonne mich saugen,
Ja sengt mich mit Quaalen,
Nur (o) bleibet mir hold!

Duettino IV.

Wie werd' ich's wohl ertragen,
Dir fern verwaist zu leben,
Willst frei mich nicht geben
Die Fessel lösen mir?
Drum soll ich seufzend sterben
Und unerhört verschmachten,
Laß mich nur dies erwerben
Den Tod zur Seite dir!

Duettino V.

In deiner lieben Nähe
Umfängt mich süße Lust;
Doch wenn ich dich nicht sehe
Stöhnt leis und bang die Brust.
Ach daß ich könnte wehren
So blödem Liebeszwang,
Bald würde Ruh mir kehren,
Die ich entbehrt so lang.

Duettino VI.

Weh diesem Tag dem schmerzlichen!
Ich ringe mich zu fassen,
Doch dich Geliebte(r) lassen
Ist herber noch als Tod!
Und soll der Schmerz so fürchterlich
Aufwuchernd mir gedeihen,
Wer wird mir Kraft verleihen,
Zu tragen solche Noth!
Kann dich o güt'ger Himmel
Mein Leiden noch bewegen,
So führ mich bald entgegen
Dem schönern Morgenroth.

58.

Ouverture de Coriolan, Tragedie de Mr. de Collin, à 2 Violons, Alto, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, Trompettes, Timballes, Violoncelle et Basse composée — — par Louis van Beethoven. Op. 62. à Vienne, au bureau des arts et d'industrie. (Prix 1 Rthlr. 12 Gr.)

[5. August 1812.]

Da nach der einmal üblichen und gewiß nicht zu verwerfenden Einrichtung im Theater jede Vorstellung mit Musik eröffnet wird, so sollte jedes wahrhaft bedeutende Schauspiel eine Ouvertüre haben, die das Gemüth gerade so, wie es der Charakter des Stücks erfordert, stimmte. Mehrere Trauerspiele haben schon Ouvertüren erhalten, und der geniale Beethoven hat auch Collins Coriolan mit einer herrlichen Arbeit dieser Art ausgestattet — wiewol Rec. gestehen muß, daß ihm Beethovens rein romantischer Genius der Collinschen, meistens reflectirenden Poesie, nicht ganz befreundet zu seyn scheint, und der Componist dann erst mächtig die Seele ergreifen und ganz für die folgenden Erscheinungen aufregen würde, wenn es ihm gefiele, zu den, die Romantik im höchsten Sinn aussprechenden Trauerspielen Shakspeare's und Calderons Ouvertüren zu schreiben. Der düstere, schauerliche Ernst der vorliegenden Composition, die Grausen erregenden Anklänge aus einer unbekannten Geisterwelt, lassen mehr ahnen, als nachher erfüllt wird. Man glaubt wirklich, jene Geisterwelt, durch unterirdischen Donner furchtbar angekündigt, werde im Stück näher treten, vielleicht Hamlets geharnischter Schatten über die Bühne schreiten, oder die verhängnisvollen Schwestern würden Makbeth in den Orcus hinabziehen. Mehr Pathos und Glanz würde der Collinschen Poesie vielleicht besser zugesagt haben. Indessen, abgesehen von jenen Erwartungen, die doch nur in wenigen, die Beethovensche Musik ganz umfassenden Kennern erregt werden, ist auch die Composition ganz dazu geeignet, die bestimmte Idee zu erwecken: eine große, tragische Begebenheit werde der Inhalt des folgenden Stücks

seyn. Ohne den Comödienzettel gelesen zu haben, kann niemand etwas anderes erwarten; nicht einmal ein bürgerliches, sondern ausdrücklich ein höheres Trauerspiel, in welchem Helden auftreten und untergehen, kann nach dieser Ouvertüre vorgestellt werden. —

Die Ouvertüre besteht nur aus einem Satz, Allegro con brio, ganzer Takt, C moll; die ersten vierzehn Takte sind indessen so geschrieben, daß sie wie ein, erst in das Allegro einleitendes Andante klingen. Dieser Anfang ergreift und fesselt das Gemüth unwiderstehlich, welches in der ganzen Idee, vorzüglich aber in der originellen Instrumentirung liegt. Unerachtet des ff. bleiben die ersten beyden Takte der Saiteninstrumente, welche das tiefe C. anschlagen, dumpf und schneidend, und grell bricht im dritten Takte der F moll-Accord des ganzen Orchesters um eine Viertelsnote lang herein. Die Todtenstille nachher, das Wiederanfangen der Saiteninstrumente mit demselben dumpfen, schauerlichen C., wieder der grelle $\substack{6\\4\\3}$ ♮ auf F, wieder die Todtenstille, zum dritten Mal das C der Saiteninstrumente, der in 7 gesteigerte Accord, nun endlich zwey Accorde des ganzen Orchesters, die dem Thema des Allegro zuführen: alles spannt die Erwartung, ja es beengt die Brust des Zuhörers; es ist das fürchterliche, drohende Murmeln des nahenden Gewitters. Um verständlich zu seyn, setzt Rec. den ganzen Anfang her: *(N)*.

Das nun eintretende Hauptthema des Allegro, trägt den Charakter einer nicht zu stillenden Unruhe, einer nicht zu befriedigenden Sehnsucht in sich, und so unverkennbar es in Beethovens eigenthümlichem Geist gedacht ist, so hat es den Rec. doch lebhaft an Cherubini erinnert, und es ist ihm die psychische Verwandtschaft beyder Meister ganz klar geworden. Selbst die weitere Ausführung der Ouvertüre ist, vorzüglich in der Instrumentirung, mehreren Cherubinischen Ouvertüren nahe verwandt.

(N) Die Transposition dieses Thema's einen Ton tiefer, (B moll) gleich nach der Taktpause, ist auch unerwartet und steigert die Spannung, in die man gleich durch die ersten Takte versetzt wurde. Der Satz wendet sich nach F moll, in dem nun eintretenden vollen Tutti nach C moll, und geht, nachdem das Hauptthema von der zweyten Violine und dem Violoncell abgekürzt berührt worden *(N)* in den Sexten-Accord der Dominante der verwandten Dur-Tonart Es, der

die erste Periode der Ouvertüre schließt. Nun tritt das zweyte Hauptthema ein, welches von einer Figur, die in dem ganzen Satz oftmals wieder vorkommt, und die beynahe immer im Violoncell liegt, begleitet wird: *(N)* F moll, G moll, C moll werden meistens in der Durchführung jenes zweyten Thema berührt, bis die zweyte Periode der Ouvertüre in G moll, und zwar in syncopirten Noten der ersten Violine, wozu Violoncell und Bratsche eine neue Figur in Achteln ausführen, in G moll schließt: *(N)* Nach dem Schluß in der Dominante führt die eben allegirte Figur mit eben der Begleitung der Violoncelle und Bratschen durch G moll, F moll, As dur, Des dur etc. 34 Takte hindurch den Satz in F moll, worin der Anfang der Ouvertüre wiederholt wird. Der Satz wendet sich nach C moll, und das zweyte Thema mit derselben Begleitung, wie im ersten Theil, tritt in C dur ein, geht aber gleich in D moll, E moll und unmittelbar darauf nach C moll zurück. *(N)* Es folgt dieselbe Figur in syncopirten Noten mit der Begleitung der Violoncelle, die erst den Schluß in G moll herbeyführte, jetzt aber in folgender Art abgebrochen wird: *(N)* Rec. hat die Hoboen, Trompeten und Pauken mit eingerückt, um die schauerliche Wirkung des dissonirenden C, die er bey der Ausführung der Ouvertüre emfunden, den Leser ahnen zu lassen. Auch der dumpfe Hörnerton G 8va, worauf ganz unerwartet das zweyte Hauptthema C dur eintritt (wie es oben allegirt worden) spannt noch vor dem Schluß die Erwartung aufs neue. Dieses lichtvolle C dur war aber ein flüchtiger Sonnenblick durch das schwarze Gewölk: denn schon nach vier Takten kehrt die düstere Haupttonart wieder, und ein, der schon öfters gedachten Figur ähnliches Thema in syncopirten Noten führt zu dem Anfang der Ouvertüre zurück, der jetzt aber anders instrumentirt erscheint. Die Hoboen, Klarinetten, Fagotte und Trompeten halten das dumpfe C, welches erst blos in den Saiteninstrumenten lag, mit aus. Jetzt kommen kurz abgebrochene Sätze, Taktpausen, und endlich erstirbt der Satz in folgenden Noten: *(N)* Rec. bemerkt, daß er die vollständige Partitur des Schlusses hergesetzt, und daß das ganze übrige Orchester schweigt, und diese dumpfen Töne, dieser lugubre Ton des Fagotts, der die Quinte des Grundtons aushält, die Klage des Violoncells, das kurze Anschlagen der Contrabässe — alles ist mit tiefem Sinn zur höchsten tragischen Wirkung, und zur höchsten spannenden

Erwartung dessen, was uns der Aufflug des geheimnisvollen Vorhangs enthüllen wird, vereinigt. —

Rec. war bemüht, eine deutliche Idee von der innern Structur des Meisterwerks zu geben, und man wird bemerken können, aus welchen höchst einfachen Elementen sein künstliches Gebäude zusammengesetzt ist. Ohne contrapunktische Wendungen und Umkehrungen ist es hauptsächlich eine künstliche und rasch fortschreitende Modulation, die denselben Sätzen im Wiederkehren Neuheit giebt und den Zuhörer gewaltsam fortreißt. Wären mehrere verschiedene Sätze angehäuft, so würde, bey der nie ruhenden, sondern immer von einer Tonart zur andern rastlos eilenden Modulation, die Composition, wie viele Sätze neuerer, nachahmender Componisten, eine Rhapsodie ohne Haltung und innern Zusammenhang geworden seyn: aber nur zwey Hauptthemata giebt es; selbst die verbindenden Mittelsätze, die kräftigen Tutti, bleiben dieselben, ja selbst die Form der Modulation bleibt sich gleich, und so tritt für den Zuhörer, dem das Thema sich unwillkürlich einprägt, alles klar und deutlich heraus. —

Rec. muß auf das Studium des Werks selbst verweisen, um die tiefe, sinnvolle Instrumentirung, die ihn wahrhaft entzückt hat, herauszufinden, da das Allegiren der vielen, einzelnen, genialen Stellen ihn zu weit führen würde. Jeder Eintritt der Blasinstrumente ist für die höchste Wirkung berechnet und angewandt. Die Es-Hörner und C-Trompeten bilden öfters Dreyklänge, die einen tiefen, Schauer erregenden Eindruck machen. —

Seit einigen Jahren ist das Violoncell ein für das Orchester neu erworbenes Instrument: denn sonst dachte man nicht daran, es durchaus obligat, außer dem Grundbaß zu behandeln. Auch in dieser Ouvertüre geht es selten col Basso, sondern hat seine eignen, zum Theil nicht leicht auszuführenden Figuren. Rec. gesteht zu, daß diese Art, das Violoncell zu behandeln, ein offenbarer Gewinn für das Orchester ist, da manche Tenorfigur, von den, gewöhnlich schwach besetzten und überhaupt dumpfklingenden Violen vorgetragen, nicht genug heraustritt, der durchdringende, originelle Ton des Violoncells dagegen von eingreifender Wirkung ist: in dem vollen Tutti würde er sich aber nicht entschließen können, den Contrabässen die Unterstützung der Violoncelle zu rauben, da diese erst durch die höhere Octave den Ton

der Contrabässe deutlich und scharf bestimmen. Rec. redet hier nämlich nur von Figuren, die das Violoncell als Mittelstimme im Tutti ausführen sollte: denn daß es Baßfiguren, die für den Contraviolon unbequem sind, im Tutti, der Wirkung und Deutlichkeit des Grundbasses unbeschadet, ausführen, und dieser nur die Grundtöne anschlagen kann, versteht sich von selbst. *(N)*

Uebrigens ist die Ouvertüre, wie beynahe alle Orchester-Compositionen des genialen, sinnigen Meisters, eine sehr schwere Aufgabe für das Orchester, ohne daß in den einzelnen Instrumenten besondere Schwierigkeiten liegen. Nur ein lebendiges Zusammengreifen, ein tiefes Eingehen jedes Mitspielers in den Geist der Composition, durch öftere, fleißige Proben herbeygeführt, kann die gewaltige, unwiderstehliche Wirkung hervorbringen, welche der Meister beabsichtigte und wozu er alle Mittel reichlich spendete.

59.

[Xenien auf Bamberger Schauspieler.]

[Oktober 1812?]

Herrn Rousseau, dem Helden.

Lieblich mildernd giebst Du des Dichters feurige Worte,
Lieber, habe Dank; denn so verbrennen wir nicht!

Madame Rottmeyer als Elisene.

Ob vor Jammer, vor Liebe gerührt hier vor Dir wir stehen,
Scheint zweideutig Dir, wie für uns immer Dein Blick.

Herrn Rottmeyer.

Morgen sprichst Du wie heut', und heute sprichst Du wie morgen,
Uebermorgen hast Du — uns in der Tasche noch nicht!

Herrn Hansen.

Hans will ich heißen und sein, wenn Dich aus sprudelnden Seen,
Sprudelnd Dich nicht ein zärtlicher Vater gebar!

Madame Hansen.

Wahrhaft getreu und gemein bist Du als Hausfrau erschienen;
Noch bequemer bist Du Königin unter dem Plebs!

Herrn Holdermann.

Rolla's Rolle, Du dekorirst sie gegen's Dekorum,
Recht hast Du! sprich nicht! bleib bei der Dekoration.

Madame Holdermann.

Jamm're ,— verziehe das Maul, zerfließe nur, Holde, in Thränen,
Und aus dem Wasser erheb' zärtliche Mutter Dich bald!

Herrn Christ.

Spielen sollst Du, — Du kannst es, wir wissen's! Zeig Dich so fleißig
Nur auf der Bühn', wie zu Haus Du Dich im L'hombre und Whist.

Demselben.

Spiele den König doch aus! Was zauderst, was murmelst im Barte!
Bube — der Bube — ist da; rasch ihm den Stich in das Herz!

Madame Kahle.

Kammermädchen spielst Dv, o Liebe! auf dem Theater?
Mädchen bleibe hinfort, nur — in der Kammer dabei!

Derselben.

Kahle! kahl und matt scheint alles auf Dich zu gerathen,
Selbst zum Epigramm gibst Du nicht ärmlichen Stoff!

Herrn Brandt.

Wüthe, tobe nur zu, reiß ferner Coulissen herunter,
Wittelsbach brennt und auch ihr, Herzen der Damen, dazu.

Madame Renner.

Zu Epigrammen sei uns, glaubst Du, nur der Stachel gegeben?
Bienen gleich, tragen wir köstlichen Honig in uns!

Herrn Bode als Geist im „Kaspar der Thoringer".

Erschein' nicht als Gespenst, — denn das geziemt nicht Pastoren,
Langweilig im Leben zu sein, geht an; — im Tode — sei todt! —

Herrn Raab.

Bühne, — ist Schädelstätt sie, daß sich Raben versammeln?
Sorgt nicht! Gesichter er reißt, und sie bleiben davon!

Herrn Illenberger als Fridolin.

Ihn hat nicht frommes Gebet, nicht heilige Andacht gerettet,
Habt Ihr, Freunde, geseh'n, daß wohl das Eis je gebrannt?

Herrn Röckel.

Was zitterst, mein Bester, Du so? Schon zittern wir sämmtliche Hörer:
Du zitterst mit Deinem Gesang zitternd zum Tempel uns 'naus!

Demoiselle Röckel.

Ja! wir brauchen nicht mehr Italiens Gesänge zu suchen —
Südlicher Wind hat sie uns freundlich herübergeweht!

Herrn Klingmann.

Indifferent scheinst Du uns stets, — heut' wie im morgenden Spiele;
Schalk, Du gewinnst; denn Du machst 's Distichon indifferent!

Madame Heinisch.

Schwach ist Dein Stimmchen, mein Schatz, so reich' uns die stattliche Nase:
Dich zu hören bequem, sitzen gesellig wir d'rauf!

Herrn Siegel.

Siegel! — o Siegel! — ich sag' Dir's, wenn ferner den Mund Du noch öffnest,
Drück' ich — so groß er auch ist, — Dir ein Kanzleisiegel d'rauf!

Madame Rottmeyer.

Gefallen hast Du als Elisene und Milfort, Du sagst es;
Seitdem Du gefallen Dich glaubst, bist Du gefallen bei uns!

60.

Ouverture à grand Orchestre, du jeune Henri Chasse par F. Méhul. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Preis 1 Rthlr. 8 Gr.)

[11. November 1812.]

Dem wahren Componisten enthüllt die Musik willig ihre Geheimnisse; er ergreift ihren Talisman und beherrscht damit die Phantasie des Zuhörers, so daß auf seinen Ruf, diesem ein bestimmtes Bild aus dem Leben vor die Augen des Geistes tritt, und er unwiderstehlich hineingezogen wird in das bunte Gewühl phantastischer Erscheinungen. In der Kenntnis dieser geheimnisvollen Zaubermittel und ihrer richtigen Anwendung möchte wol die eigentliche musikalische Malerey bestehen. Melodie, Wahl der Instrumente, harmonische Structur, alles muß da zusammenwirken, und es wäre ein thörichter Wahn, wenn man durch die Nachahmung einzelner Naturlaute ohne Beachtung des Ganzen jenen Zweck, bestimmt auf die Phantasie zu wirken, erreichen wollte; die Pelotonfeuer der Violinen, die Kanonaden der Pauken in manchen Schlachtsymphonien sind eben so lächerlich, wie das vernämliche Krähen der Hoboe als St. Petri Hahn in jenem alten Oratorio. Es giebt dagegen gewisse Melodien, die, z. B. an Einsamkeit, an Landleben erinnern; ein gewisser Gebrauch der Flöten, Klarinetten, Hoboen, Fagotte wird dies Gefühl bis zu hoher Lebendigkeit steigern. Eben so wird man bey gewissen Melodien der Hörner augenblicklich in Wald und Hain versetzt, welches wol tiefer, als darin liegt, daß das Horn das Instrument der im Walde hausenden Jäger ist. Zu weit würde den Rec. die Auseinandersetzung dieser Ideen führen; er glaubt genug gesagt zu haben, um seine Meynung über die musikalische Malerey, von der das Urtheil über die vorliegende Ouvertüre ausgehen muß, anzudeuten. — Ohne im mindesten die Absicht des Componisten vorher zu wissen, wird jeder Zuhörer, den die Musik überhaupt nur zu ergreifen vermag, durch die Ouvertüre in das frohe Getümmel lustiger Jäger versetzt werden: dieses getraut sich Rec. keck zu behaupten. Aus tiefem Dickigt springt der königliche Hirsch hervor, verfolgt, angefallen von den in Jagdlust wüthenden Hunden; auf schnaubenden Rossen stürmen die Jäger nach:

auf einmal ist das Thier verschwunden, die Hunde haben die Fährte verloren; sie schleichen suchend und schnuppernd umher, die Jäger halten sich still: da schlagen die Hunde aufs neue an, über Stein und Busch setzt das Thier, die Hörner erschallen, die Jäger ereilen es, und lustige Fanfaren verkündigen den Sieg. Alles dieses tritt in den lebendigsten Farben heraus — ein Beweis, wie richtig der Componist zu dem einmal vorgesetzten Zweck die Mittel wählte, und wie er das Ganze in allen seinen Theilen zusammenzuhalten verstand. Die Ouvertüre besteht aus einem Andante $^2/_4$ Takt (D dur) und einem darauf folgenden Allegro $^6/_8$ Takt, (ebenfalls D dur). Das Andante ist eine Art Pastorale und malt die gemüthliche Ruhe in einer heitern Nacht auf dem Lande. Klarinette und Fagott fangen ganz allein, all'Ottava fortschreitend, mit folgendem Satze an: *(N)* und hierauf treten die Violinen, später Violoncell, Hoboe, Flöte ein. Nach dem drey und funfzigsten Takte wird der Satz durch eine lustige Fanfare der Hörner (A dur) unterbrochen: *(N)* Vier Takte Andante scheinen das Auffahren der noch im Schlafe befangenen Jäger, so wie die folgenden sechszehn Takte die vorige Ruhe, den Schlaf, worein sie von neuem versinken, auszudrücken, bis eine zweyte Fanfare der muntern Kameraden aufs neue ertönt. Jetzt rüttelt und schüttelt sich alles aus dem Schlafe, voll Jagdbegierde schlagen die Hunde an, die Hörner ertönen, hinaus geht es in den grünen Wald. — Rec. setzt die ersten Takte des Allegro her, um die originelle Structur dieses Anfangs, der das Bild, was der Componist im Sinne hatte, so lebensvoll darstellt, zu zeigen: *(N)* Dieser Satz dauert zwey und funfzig Takte lang, während welcher der Baß unaufhörlich das D anschlägt; dann tritt aber ein Crescendo des ganzen Orchesters ein, welches den Satz in A dur führt, in welcher Tonart die Hörner eine lustige Fanfare aufgreifen, die von dem ganzen Orchester wiederholt wird. —

Die Structur der ganzen Ouvertüre ist nach der Art dieses Anfangs, indem fortwährend immer stärker und stärker daher brausende Crescendos des ganzen Orchesters, die aber ohne Einmischung fremdartiger Figuren sich, in Rücksicht der Bewegung und des rhythmischen Verhältnisses, den Hörnerfanfaren anschließen, und wieder in einzelnen Noten pianissimo ersterben, mit lustigen Hörnersätzen wechseln, bis das Ganze jauchzend, ausjubelnd endet. Schon dieser Einrichtung

wegen sind auch die Modulationen der Ouvertüre einfach geblieben; (D dur, A dur, D moll, B dur, D dur) und eben so wenig darf man contrapunctische Wendungen erwarten, auf die es hier auch nicht ankommen konnte. —

Rec. hat die Ouvertüre, die bekanntlich ein Lieblingsstück der pariser Concertauditorien ist, öfters von recht guten Orchestern aufführen gehört, und gefunden, daß, ihres leichten Styls unerachtet, sie nicht ohne Schwierigkeiten in Rücksicht des echt wirkungsvollen Zusammengreifens ist, und vorzüglich vier recht gute Hornisten erfordert, die ihre Fanfaren mit Leichtigkeit, Kraft und höchster Reinheit blasen, indem davon beynahe größtentheils der Effect des ganzen Satzes abhängt. Uebrigens hat nach der innigen Ueberzeugung des Rec. der wackre, in mancher tiefen, ernsten Musik schon so bewährte Meister (man denke z. B. an seinen Joseph,) durch das lebenskräftige, helle Jagdstück ein wahres Muster geliefert, wie man, handelt es sich einmal darum, nach ganz bestimmten Bildern der Phantasie zu streben, musikalisch malen soll; und dies ist, nach der angenehmen Unterhaltung im Theater und Concert, der tiefere Zweck des genialen Werks für jeden Lehrling, der im Tempel der Kunst der höhern Weihe zureift.

61.

1. Choralbuch für die Gesangbücher der reformirten Gemeinden im Fürstenthum Lippe, herausgegeben von A. H. Pustkuchen. — Auf Kosten d. Herausgebers. Rinteln, 1810, gedruckt bey Carl August Steuber. (Verlags-Preis 2 Rthlr.)

2. Kurze Anleitung, wie Singe-Chöre auf dem Lande zu bilden sind, von A. H. Pustkuchen, Cantor zu Detmold. Auf Kosten d. Verfassers 1810. (Verlags-Preis 12 Gr.)

[2. December 1812.]

Alles das, was Hr. P. in der Vorrede zu seinem Choralbuche von der Verunstaltung der Choralmelodien in den Kirchen, so wie

von dem Schreyen, Heulen, ja Brüllen vieler Gemeinden sagt, ist gewiß nur zu wahr, und sein Unternehmen, den Gesang in den Kirchen zu reinigen und zu verbessern, sehr löblich, und aller nur möglichen Beförderung werth. Es liegt ferner ganz in der Sache selbst, daß diese Reinigung, diese Verbesserung des Kirchengesanges, von dem Unterricht, der in den Land- und Stadtschulen im Gesange ertheilt wird, ausgehen muß; in wiefern aber, selbst den kaum denkbaren Fall angenommen, daß jener Unterricht überall gleichmäßig ertheilt werden sollte, der bessere Kirchengesang, dessen Herzerhebendes und Andachterweckendes in der reinsten Intonation und in dem einfachen, edlen Vortrage liegt, nicht immer ein pium desiderium bleiben wird — das läßt Rec. dahin gestellt seyn. Es scheint nämlich dem Rec. schon in der Einrichtung und in dem Geiste des evangelischen und reformirten Gottesdienstes beynahe die Unmöglichkeit zu liegen, daß der Kirchengesang nicht jedem, für Musik empfindlichen Ohre anstößig seyn sollte. Die ganze Gemeinde nimmt an dem Absingen der Lieder Theil, und dies Mitsingen ist eben ausdrücklich eine Andachtsübung, deren Unterlassen man für sündlich achten würde. Dieses ascetische Princip bringt denn eben auch das gewaltige Schreyen hervor, worüber Hr. P. mit Recht klagt, da bey nicht Wenigen die Stärke jener Andachtsübung auch den höhern Grad der Frömmigkeit bezeichnen soll, weshalb ein Nachbar den andern zu übertoben strebt. Schon dieses Schreyen führt die unreine Intonation, troz dem Gegenkampf der Orgel und des Cantors, herbey, wenn sich auch nicht jedesmal eine beträchtliche Anzahl Menschen vorfände, die, hörlos, nicht Einen richtigen Ton herausbringen, geschweige denn eine Choralmelodie fassen können, dessenungeachtet aber nicht weniger fromm als die übrigen sich zeigen wollen und mit ihren falschen Tönen obligat werden. — Das Piano, in welchem sich der Herrnhutismus ausspricht, ist auf den musikalischen Theil der Andachtsübungen von wohlthätigem Einfluß, und Rec. erinnert sich noch lebhaft der innigen, wahrhaft religiösen Stimmung, in die ihn eine Abendandacht versetzte, der er vor mehreren Jahren in der Kirche zu Herrnhut beywohnte. Die untergehende Sonne warf ihre goldnen Strahlen durch die himmelblauen Vorhänge der Fenster und schien die Flötentöne zu wecken, die aus der Orgel strömten. Der Organist präludirte kurz, einfach und edel, und nun fiel mit einem

sotto voce die Gemeinde ein. Niemand wollte hervorstechen, niemand die stille Ergebung, mit der er dem höchsten Wesen näher trat, verleugnen, und so blieb der Gesang nicht allein rein, sondern es traten auch die dreystimmigen Accorde des Chorals (Sopran, Tenor, Baß,) hinlänglich hervor. Vorzüglich in dem Sopran ließen sich ganz vortreffliche Stimmen hören, und Rec. begriff alles dieses sehr wohl, da in den herrnhuter Knaben- und Mädchenhäusern der Gesang nach alter Form gelehrt, und also das erfüllt wird, was Hr. P. zur Verbesserung des Kirchengesanges ausgeführt wünscht. Daß hier aber jener Unterricht den Zweck erreicht, liegt in dem Geiste des herrnhutischen Gottesdienstes, der alles Grelle, alles einzeln Hervorstechende vermeidet. Gewiß würde der Sänger, der nur irgend, und noch dazu mit einem falschen Tone hervortreten wollte, von den Aeltesten zum Stillschweigen verwiesen werden. In den catholischen Kirchen werden auch zuweilen Litaneyen und Choräle von der Gemeinde abgesungen, jedoch ist dies eigentlich nicht der wichtigere Theil der catholischen Andachtsübung, deren Höchstes sich in dem feyerlichen Hochamt concentrirt. Hier findet die Kirchenmusik ihre höchste Tendenz und wirkt mit Allgewalt auf das Gemüth jedes empfindenden Menschen, indem sie ihn mit Ehrfurcht und Andacht erfüllt, so daß seine Gedanken Gebet werden. Daß Rec. hier von den wahrhaft kirchenmäßig gesetzten Messen, welche man denn doch überall noch hört, und nicht von den Verirrungen mancher obscuren Componisten spricht, versteht sich von selbst, und als Prototypus dieser Musik möchte er die Werke der alten Italiener, welche choralmäßig a capella setzten, (Leo, Durante, Perti,) nennen. Nur diese Art, durch die Musik in der Kirche auf das Gemüth des Menschen zu wirken und in ihm religiöse Gefühle zu erwecken, würde Rec. für die richtige halten, und so sehr er überzeugt ist, daß ein geistliches Lied, in der Einsamkeit mit heller Stimme abgesungen, oft die Seele über den Tand des Irdischen emporhebt und zum höheren Leben stärkt, so meynt er doch, dieselben Gefühle könnten bey dem öffentlichen Gottesdienste durch das Anhören des schön und kräftig von Chorschülern mehrstimmig gesungenen Chorals, dessen Worte man im Buche vor Augen hat, erregt werden. Rec. hörte von einem Reisenden, in der reformirten Kirche in St. Petersburg habe man die Kirchenlieder auch gewaltig abgeschrien, bis dem, für Musik

fein empfindenden Prediger das Ding zu arg geworden sey; der habe es dahin gebracht, daß ein, mit der Zeit formirter Chor schön gesetzte, aber der Gemeinde unbekannte Choräle vierstimmig abgesungen habe. Nach mehreren vergeblichen Versuchen mitzusingen, hätte endlich die Gemeinde schweigen müssen und sich in der Folge bey dem Anhören der Choräle, die Worte im Buche still nachlesend, mehr gerührt und erbaut gefunden, als vorher. Rec. fand hierin sein Ideal des Absingens der Kirchenchoräle bey dem Gottesdienste, kann aber die Wahrheit jener Erzählung nicht verbürgen, wiewol er in der Aehnlichkeit jener Andachtsübung mit dem griechischen Gottesdienste, dessen Haupterfordernis ein wohlbesetzter und sehr gut einstudirter Singechor ist, die Wahrscheinlichkeit findet, daß in St. Petersburg, wo auch Reformirte wol an Festtagen die griechischen Kirchen besuchen, so etwas ausgeführt worden. —

Was nun Hrn. P.s Bemühen für die Einführung des bessern Gesanges betrifft, so gebührt seiner Anleitung zum Singen das gerechte Lob, daß sie, zunächst für das Land bestimmt, präcis, und, mit wenigen Ausnahmen, zweckmäßig abgefaßt sey, so bald man voraussetzt, daß der Lehrer, der sie zur Hand nimmt, die Kunst des Gesanges ganz kennt. Dies kann nämlich der Fall, und doch dem Lehrer die Art, wie er auf dem kürzesten Wege seine Schüler bilden soll, wenn nicht ganz unbekannt, wenigstens nicht geläufig seyn; und da darf er gewiß getrost nach Hrn. P.s Anleitung, die in das practische Detail (wie z. B. von der Methode, die Fähigkeit der Schüler zu prüfen) geht, verfahren, und er wird seines Zwecks nicht verfehlen. Für Lehrer, die selbst nicht ganz musikalisch ausgebildet sind und die Kunst des Gesanges nicht aus dem Grunde verstehen, würde Hrn. P.s Anleitung viel zu mangelhaft und oberflächlich seyn. Manchen Satz des Hrn. Verf.s würde Rec. nicht unterschreiben. So z. B. traut er der Mehrzahl der Menschen zu viel zu, wenn er §. 4 sagt: Taktgefühl hat wol ein jeder Mensch. Er darf nur tanzen sehn, und wird sich wundern, wie viele, um die Musik ganz unbekümmert, gerade außer dem Taktschlag auftreten. Ferner ist der Begriff der Falset- und Bruststimme unrichtig angegeben; wenn der Verf. sie blos nach der Schwäche und Stärke des Tons, und in Rücksicht der Scala, in folgender Art unterscheidet: *(N)* Gerade die vier ersten Töne werden Discantisten, ver-

hältnismäßig, nur schwach herausbringen, und die volle Bruststimme wird erst in den folgenden Tönen eintreten. Das Falset ist aber auch nicht der schwächere Ton des Sängers, sondern derjenige, den er außer der Scala seiner natürlichen, d. h. der Töne, die in der Brust wohnen, durch künstliches Zusammenpressen der Kehle (Kehltöne) bildet und hervorbringt. Doch dieses hat wenig Einfluß auf die zu lehrende Methode, wiewol es zu Irrthümern im Princip veranlaßt. Die Beyspiele §. 57. sind aus dem figurirten Gesange genommen, und passen daher nicht zum aufgestellten Zweck. Was aber endlich die Lehre des Vortrags §. 72. betrifft, so hält es Rec. für äußerst gefährlich, den Schülern irgend eine Berührung eines Mitteltons von einem Intervall zum andern zu gestatten, da hieraus nur zu leicht eine ganz falsche Methode, den Choral vorzutragen, entstehen und der Ernst des Kirchengesanges verloren gehen kann. Hrn. P.s eigentliche Absicht ist wol, das Portamento di voce zu lehren, welches in der Verbindung der Intervalle liegt, die der Athemzug hervorbringt, und nur im Vortrag der Lehre liegt der Fehler, der manchen, mit der Kunst des Gesanges nicht vertrauten Lehrer ganz irre führen kann. Hr. P. fühlt das selbst und sagt: Alle Vorausnahmen und Berührungen der Mitteltöne müssen äußerst kurz und fast unmerklich seyn, wenn sie den schönen Vortrag der Melodie befördern sollen. Rec. aber ist der Meynung, daß der Vortrag des Chorals von Sängern, die wenig Portamento di voce haben, sondern die Töne einzeln, jedoch rein herausstoßen, doch noch immer leidlicher seyn würde, als das Durchschreiten der Mitteltöne oder die Vorausnahme des folgenden Tons, welches dem Choral das Ernste und Majestätische benimmt. Jenes eigentliche Portamento setzt die höchste Bildung des Sängers voraus, und ist, wie jeder Singmeister erfahren haben wird, am schwersten zu lehren. —

Was nun Hrn. P.s Choralbuch betrifft, so sind die mehresten Choräle recht gut gewählt, und auch für minder geübte Organisten und pedallose Orgeln zweckmäßig beziffert. Er selbst hat auch vier und zwanzig Choräle neu componirt, die nicht zu verwerfen sind, wiewol manche nicht den Ernst und die Würde an sich tragen, die man von Kirchenmelodien fordert. So z. B. ist der bravourarienmäßige Anfang des Chorals No. 40. ganz dem Geiste des Kirchengesanges entgegen: *(N)* Die Melodie, welche an ein Trompeterstückchen mahnt, durch-

läuft hier eine Decime, und keine Regel ist für den Choral strenger anzunehmen, als die, nur in kleinen Intervallen, welche die Mitteltöne kaum über- oder untersteigen, die Melodie sich bewegen zu lassen. Der Componist scheint überhaupt die Bewegung der Melodie durch den $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ Accord zu lieben, denn die Choräle No. 60. und 85 fangen wieder so an: *(N)* und gerade dieser Gang fällt ins Matte und Verbrauchte. Ferner schließen mehrere Strophen aus der Terz in den Grundton fallend, wie der Choral No. 152 *(N)* welches auch ziemlich matt klingt. Rec. würde bey diesem angeführten Schluß in die Dominante cadenzirt haben. Die Melodie des Chorals 102 im $\frac{4}{3}$ Takt ist zu hüpfend, und der Schluß der Choräle 106, 110 für den Choral viel zu gemein und ariettenmäßig. *(N)* Rec., der in den übrigen Chorälen noch manches rügen könnte, bricht hier ab, um jeden Verdacht des Krittelns von sich zu entfernen, und bemerkt nur im Allgemeinen, daß die Choräle des Hrn. P. ihm viel zu modern vorkommen, und daß vielleicht ein tieferes Studium der alten Tonarten, die dem Chorale einen feyerlichen Ernst und eine große Würde geben, so wie das Eingehen in die Choralcomposition der alten Italiener und Deutschen, (z. B. des Sebastian Bach,) den Hrn. P. wol bald zu einem recht braven Choralcomponisten erheben würden. Wie schwer es ist, einen guten Choral zu componiren, und wie Mancher, der im figurirten Styl recht viel leistet, sich vergebens daran versuchen würde, weiß Rec. recht gut, und um so mehr schätzt er das Talent und die Bemühungen des Hrn. P., denen er den besten Erfolg wünscht. Vielleicht gelingt es ihm noch später, durch die Composition und Einführung ernster, würdevoller Choräle sich um den verwahrloseten Kirchengesang verdient zu machen und so den Lohn seines Eifers für die gute Sache einzuärndetn.

Der Druck des Werkes ist gut; nur möchte Rec. den Notenlinien mehr Zusammenhang wünschen, da die kurzen, getheilten Striche einen gewissen Schimmer hervorbringen, der dem Organisten in einer nicht ganz hellen Kirche leicht beschwerlich werden kann. —

62.

[Katalog des Neuen Leseinstituts von C. F. Kunz.]

[Vorrede. Bamberg 9. Dezember 1812.]

Verschollen.

63.

Der Augenarzt, Singspiel in zwey Aufzügen, von Adalb. Gyrowetz. Klavier-Auszug. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 2 Rthlr. 12 Gr.)

[30. December 1812.]

Eine Zeit lang hatten sich die rührenden Familiengemählde unserer Bühne bemächtigt, bis sie in ihrem eignen Thränenwasser untergingen; jetzt scheinen sie von der Musik gerettet werden zu wollen, um als Opern über die Breter zu ziehen. Rec. hofft indessen, daß nicht allein der zuletzt immer siegende gute Geschmack, sondern auch der edlere Geist wahrhafter Musik, der jedem braven Componisten inwohnt, die weinerliche Erscheinung bald verjagen werde. Als wir in Kotzebue's Epigramm genöthigt wurden, einen Blinden auf den Bretern herumführen und dann operiren zu sehen, fiel es wohl keinem ein, daß man uns ein Gleiches in einer Oper zumuthen würde; und doch ist jetzt dem so. Zwey blinde, verlorne Kinder, ein Männlein und ein Fräulein, die, von einem gutmüthigen Pastor aufgenommen und erzogen, nun mit seiner Tochter herumziehend ihr Brot erbetteln müssen, sich in einander verliebt haben, und so ein beängstetes, qualvolles Leben führen, sind es, welche ein geschickter Chirurg glücklich operirt, und zum Lohn die Pastorstochter zur Frau bekömmt. — In Paris hat man vor kurzer Zeit ein Aneurysma zum Gegenstande eines Stücks gemacht: indessen geißelt dort der Spott jede auffallende Geschmacklosigkeit so lange, bis sie des schmählichsten Todes stirbt; sollte nun aber bey uns das menschliche Elend erst in einem Climax verschiedener Gebrechen und ihrer schmerzhaften Heilung auf der Bühne dargestellt werden müssen, um dann für immer zu verschwinden: so hätte Rec. kein übles Süjet für eine Oper in petto,

das im starken Effect des Jammers den Augenarzt beynahe überböte. Ein alter, äußerst tugendhafter, sehr armer Mann ernährt kümmerlich seine Familie, worunter sich eine sehr hübsche, sechszehnjährige Tochter befindet. In einer Feuersnoth rettet er ein Kind aus den Flammen, beschädigt sich aber dabey das Bein sehr gefährlich, so daß die Wunde, da er geschickte Chirurgen nicht bezahlen kann, der sorglichsten Pflege seiner Tochter unerachtet, sich bis zur Tödtlichkeit verschlimmert. Das Elend der Familie, zu der sich noch jenes gerettete Kind, dessen Aeltern umkamen, gesellt hat, steigt bis zur höchsten Spitze; sie haben schon drey bis vier Tage nichts gegessen: da sieht ein junger, äußerst edler Chirurg das schöne Mädchen; er verliebt sich sehr, erfährt die Ursache ihres tiefen Kummers, eilt mit Wein, Kraftsuppen und seinem chirurgischen Apparat herbey, und rettet durch eine geschickte Amputation des bösen Beins des Vaters Leben, wofür er die Tochter zur Frau bekömmt. Irgend ein Fürst oder Graf kann noch leicht in die Sache verwickelt werden und die Familie sehr beschenken. Die Erzählung von dem großen Brande giebt keine üble Romanze, so wie die Operation, mit dem Chor der assistirenden Chirurgen, ein fruchtbares Pezzo concertante. — Als Verfasser des Augenarztes hat sich ein gewisser Hr. Emanuel Reith genannt, den aber Hr. v. Holbein, der früher ein, jetzt in seinen theatralischen Werken abgedrucktes Singspiel, die beyden Blinden, für die wiener Bühne bearbeitete, des Raubes beschuldigt, da, wenig abgeändert, der Augenarzt eben jenes Singspiel ist. Wiewol nun Rec. glaubt, daß bey einer einmal verfehlten Idee es nicht sonderlich auf die weitere Ausarbeitung ankommt, und also jener Raub nur dem Hrn. v. H. und nicht dem Publicum unangenehm seyn kann: so muß er doch dem Original insofern den Vorzug einräumen, daß es, viel weniger opernmäßig bearbeitet, mehr ein rührendes Drama, worin den auftretenden Personen manchmal die besondere Lust anwandelt, ein Liedchen zu singen, und also der Maasstab der eigentlichen Oper nicht anzuwenden ist. Was soll aber aus unserer theatralischen Musik werden, wenn auch die Oper sich bis zu dem gemeinen Thun und Treiben des beengten bürgerlichen Lebens erniedrigt, das dem Geiste, der sich in das romantische Reich, wo Gesang die Sprache ist, emporschwingen will, die Fittige lähmt, und die Phantasie erdrückt? Was für Anregungen, in die geheimnißvolle Tiefe

der Musik einzugehen, und ihre, im Innersten verborgenenen Geister zu wecken, kann denn solch ein bürgerliches Küchenstück geben? So wie in jener Xenie Shakspear's Geist fragt: Was kann denn dieser Misere Großes begegnen? so kann Glucks oder Mozarts Geist auch mit Recht fragen: Ist denn Gesang der Misere Pinseln und Jammern? Rec. trägt zu sehr die wahrhafte Tendenz der Oper, dieser höchsten Spitze der Kammermusik, in sich, um nicht jede Abweichung davon hart zu empfinden, und er mußte sich über das geschmacklose Gedicht aussprechen, um allen Beyfall, den die Oper auf dem Theater erhielt, dem braven Componisten zuzuwenden. Der Styl der Composition erinnert lebhaft an die Schweizerfamilie, dieser lieblichen Idylle, wo das Heimweh, die bis zum Somnambulismus gesteigerte Sehnsucht Emmelinens, die Art, wie ihr Traum in die Wirklichkeit hinüberspielt, dem Stoffe etwas wahrhaft Romantisches giebt. Wie in der Schweizerfamilie, fehlt es auch hier nicht an sehr zart gedachten Melodien, und eine richtige Oekonomie, in Rücksicht des nicht zu viel und nicht zu wenig, rundet das Ganze, so daß Rec. nur im Einzelnen manches ausstellen kann. Möchte man mehr Charakteristik der einzelnen Personen wünschen, so liegt die Schuld, daß sich diese nicht findet, am Dichter, der seinen Personen eine ziemlich allgemeine Physiognomie gab, und der Componist hätte da ganz aus eignen Mitteln schaffen müssen, wo das Gedicht nur eine reine Fläche darbot. —

Von der, aus einem Adagio, non tanto, (A dur) einem Allegretto und einem Allegro ((A dur) bestehenden Ouvertüre hat dem Rec. der erste Satz bey weitem am besten gefallen, da er, was die harmonische Fortschreitung betrifft, originell erfunden ist und die Modulation im vierten Takte nach Fis moll, dann nach Cis moll und wieder in Fis moll, ganz der lugubern Idee des Gedichts entspricht. Die darauf folgenden Sätze sind wol zu unbedeutend und zu sehr nach dem gewöhnlichen Ouvertüren-Schlendrian gehalten. Rec. hätte entweder den idyllenartigen Anfang der Oper oder die Gesänge Mariens und der beyden Blinden aufgefaßt, und statt des langen und doch wenig ausgeführten Allegro's entweder eine Art Pastorale geschrieben, oder in einem kurzen Satze auf jene Gesänge angespielt. In dieser Art ist die Ouvertüre zur Schweizerfamilie ein wahres Meisterstück, da sie ohne alle Künsteley blos Emmelinens Gesänge, mit dem, im Allegro immer

hervortretenden, jauchzenden: Daß ich in der Heimath bin! ausführt. Das Duett No. 2. erinnert den Rec. an eine Eigenheit des Componisten, die nur zu oft vorkömmt. Er liebt nämlich vorzugsweise die aus kurzen Noten bestehenden Melodien, die nur zu dem eigentlichen parlando schicklich sind, und trennt zu oft die Worte des Textes durch kleine Zwischensätze, wodurch der Gesang etwas Zerstückeltes, Abgebrochenes bekömmt, welches durchaus nicht wohl thut. Rec. setzt den Anfang des Duetts her, um seine Meynung recht anschaulich zu machen. *(N)* Das folgende Quintett, eigentlich nur eine Romanze, dreystimmig und zuletzt fünfstimmig ausgeführt, gehört wol zu den gelungensten Sätzen der Oper, wo es nicht der gelungenste ist. Die Melodie ist zart, einfach und lieblich, und man kann nicht charaktervoller die sanfte Klage eines kindlichen Mädchens in Töne fassen, als es von dem Componisten geschehen ist. Auch die Behandlung der drey Sopranstimmen ist sehr zu loben. Rec. setzt die erste Strophe her, um dem Leser die Vergleichung seines Urtheils mit der Composition nicht vorzuenthalten: *(N)* Später trägt Maria dieselbe Melodie im Dreyvierteltakt vor und das Majore erhält dadurch folgende Gestalt *(N)* wodurch bewirkt wird, daß die verlängerte Strophe der Verse sich doch in den einmal gewählten Satz, dem nur drey Noten eingeschoben wurden, schmiegt und die Einheit des Ganzen durchaus nicht gestört wird. Es war ein glücklicher Gedanke des Componisten, die verlängerte Strophe in der Art zu behandeln. Viel weniger gefällt dem Rec. die Romanze No. 4, welche, unerachtet der Text diesmal für den Componisten fruchtbar genug ist, von ihm gar zu flach, gar zu unbedeutend gehalten wurde. Ohne in musikalische Spielereyen zu gerathen und etwa in der Strophe: Es schmolz der Schnee, das Wasser schwoll hoch übers Bett empor — das Schmelzen des Schnees u. s. w. ausdrücken zu wollen, konnte der Ausdruck der Melodie stärker und eindringender seyn, und so das Interesse der Zuhörer für die tragische Begebenheit, die ihnen erzählt wird, viel höher aufregen, welches ein gewöhnliches Parlando, in kurzen, abgebrochenen Sätzchen, zu thun nicht im Stande ist. Sehr zart und innig ist dagegen die dritte Romanze No. 6, im 2ten Acte. Die Melodie entspricht ganz dem kindlichen Charakter Mariens, den sie in dem vorhergehenden Duett mit Berg, No. 4, wo sie der Componist, gar zu lau, nur gewöhnliche Par-

landos singen ließ, unerachtet ihr Gemüth von mancherley widersprechenden Empfindungen beängstigt wird, gar sehr verleugnete. Rec. meynt, daß gerade bey Marien es dem Compon. hätte leicht werden müssen, den Dichter ganz im Stiche zu lassen, und ein liebliches, kindliches Wesen zu schaffen, das den Zuhörer in jedem Moment seines Erscheinens auf das innigste angezogen und überhaupt die ganze Gruppe, zu der sie gehört, um ein merkliches gehoben hätte. Es ist dies jetzt nur theilweise geschehen. Rec. kann nicht umhin, auch die erste Strophe der erwähnten Romanze Mariens herzusetzen: *(N)* Rec. muß hier bemerken, wie sehr der Componist bey der Erfindung einer Melodie sich zu hüten hat, eine kurze Sylbe, oder ein unbedeutendes Wort, wenn auch der Rhythmus der Strophe übrigens richtig ist, durch einen Sprung in ein höheres Intervall herauszuheben. So schön die oben eingerückte Melodie ist, so bleibt der Sprung in das e auf das Wort i st ein kleiner Flecken, der dem Kenner empfindlich auffällt. Im zweyten Verse heißt es: Er nahte so bescheiden — und im dritten: Sein Aug i st ohne Tücke. Daß der Hauptmoment des Stücks, wie die Operation nun glücklich gelungen ist und den Blinden die Binde von den Augen genommen wird, nicht stärker und inniger von dem Componisten gegeben wurde, will Rec. gar nicht rügen, da er das Drückende dieser Situation, die in der That die Phantasie nur lähmen kann, recht sehr fühlt. Alle die wahrhaft rührenden Aeußerungen der glücklich Operirten in irgend einer Familie oder in einem Spital müssen doch in nichtssagende Empfindeleyen ausarten, so bald man sie auf das Theater bringt, wo solche Scenen irgend eine poetische Erhebung nicht zulassen. — Als recht gelungen zeichnet Rec. noch das Terzett, No. 3. Act 2, aus und muß auch noch der musikalischen Charakteristik des Hrn. Schloßverwalters Igel rühmlichst erwähnen. Die Arie, No. 2. Act 2.: Hier an dem großen Ringe — ist voll komischer Kraft. Das Parlando ist ganz an seiner Stelle, und auch das Abbrechen des Gesanges bey den Worten: da hört man kling kling kling — hier der Schlüssel ist zum Keller — dieser hier zum Speisesaal — dieser führt zum blanken Teller — der zum glänzenden Pokal — sehr richtig auf die Action des Schauspielers berechnet, da Igel erst das Merkzeichen seiner Würde, den großen Schlüsselbund, schüttelt, dann aber einen Schlüssel nach dem andern heraussucht und ihn Marien zeigt. —

Rec. wiederholt noch einmal, daß der Componist eine, wenn auch nicht tief eingreifende, doch sehr angenehme, im Ganzen gut gerundete, und theilweise auch charakteristische Musik geliefert und der verfehlten Idee des Gedichts aufgeholfen hat. — Es giebt in der ganzen Oper gar keine Schwierigkeiten, und schon deshalb, so wie des angenehmen Gesanges wegen, eignet sie sich ganz zur gesellschaftlichen Unterhaltung am Pianoforte; sehr zweckmäßig war daher die Veranstaltung eines Klavier-Auszugs, der sehr spielbar, gerade die Mitte des nicht zu vollen und nicht zu leeren Accompagnements der Singstimmen hält. Pag. 22 im zweyten Syst. muß, auch schon nach der Lage der Singstimmen, die Klavierbegleitung harmonisch richtiger geschrieben seyn: *(N)*

Das Aeußere des Werks ist sauber und nett, der Druck überaus scharf und deutlich in das Auge gehend, und der Preis billig.

64.

[Aenderungen des Fouquéschen Undine-Textes.]

[Ende 1812.]

[Act I., No. 6.]

Huldbrand. Undine.
Fort dann und drohen auch Gefahren
Wird treue Liebe uns bewahren
Wir trotzen kühn der Feinde Macht.

Fischer. Fischerfrau.
So scheidet dann, und drohn Gefahren
Wird treue Liebe euch bewahren
Und nichts vermag der Feinde Macht.

Heilmann. Fort dann und drohen auch Gefahren
Soll fromme Liebe euch bewahren
Und nichts vermag der Feinde Macht.

Kühleborn. Ha geht nur hin, trotzt den Gefahren
Was kann vor Geistes Macht bewahren
Ihr Menschlein keck und unbedacht.

[Nach Act II, No. 8.]

(Arie.)

Kühleborn (steigt aus dem Brunnen empor.)

Thörin geh! verblendet
Hat dich Menschensinn.
Ist die Lust geendet
Rafft der Schmerz dahin! —
Doch wie — soll Kühleborn der greise Herrscher
Der Menschen Hohn ertragen —
Wer darf es wagen
Der Rache mächt'ger Geister zu entfliehn!
Freund aus Seen und Quellen
Brüderlich Geschlecht,
Rührt in freudgem Schwellen
Euch zu Rach und Recht.

Chor entfernter Wassergeister (unsichtbar.)

Wir hören dich in ferner Nacht
Gebeut die That — sie ist vollbracht.

[Act II, No. 10.]

Undine. Wer traut des launigen Glückes Flügeln
Bey Spiel und Fest!
Wer? — Ey wer sich auf Wellenhügeln
Froh schaukeln läßt.
Da schwebt und wogt man auf und nieder
Und scherzt und lacht
Dann auf zum Lichte kehrt man wieder
Aus Grundes Nacht!
Doch kann Undin' in Liebesgluthen
Undine seyn?
Jüngst tanzte froh sie auf den Fluthen
Jetzt sinkt sie ein!
Ich fühl es wohl so muß es enden
Man hinderts nicht
Drum auf der Freuden viel zu spenden
Noch strahlt das Licht.

[Letzte Scene.]

Es steigt ein graues Nebelgewölk aus dem See, das sich immer mehr verdichtet und man erblickt endlich in demselben jedoch nur in schwankenden, halbzerfließenden Umrissen ein aus Muscheln, Perlen, Korallen und seltsamen Seegewächsen phantastisch zusammengesetztes Portal; unter demselben Undine, die den wie in Ohnmacht liegenden Huldbrand in ihren Armen hält und sich sanft über ihn hinbeugt. Es umgeben die Gruppe Wasser-Geister aller Art; über alle ragt Kühleborns Gestalt empor. — Ein von neuem aufsteigendes Nebelgewölk verdeckt nach und nach die Gruppe, so daß bis zum Schluß des Chors und dem Fallen des Vorhangs beynahe Alles wieder verschwunden ist. Die Erscheinung muß die ganze Breite des Theaters einnehmen und so duftig gehalten seyn, daß man noch durch des Nebels dünnere Stellen die hinter demselben befindlichen Gegenstände, z. B. die Brücke, die Burg ꝛc. erkennen kann.

65.

Violinschule von Rode Kreutzer und Baillot herausgegeben von Baillot und von dem Conservatorio der Musik in Paris beim Unterricht eingeführt. Neue vermehrte Ausgabe. Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Pr. 2 Rthlr.

[Aus dem Französischen übersetzt. Januar 1813.]

Einleitung.

Das Instrument, von dem hier gehandelt wird, ist das allgemeinste geworden und befindet sich seiner anerkannten Brauchbarkeit wegen in den Händen der mehrsten Tonkünstler. Nöthig ist es daher, den Schüler von allen dem zu unterrichten, was ihm einen richtigen Begriff von diesem Instrumente gibt, und ihn in den Stand setzt, demselben den hohen Rang zu sichern, der ihm gebührt.

Entstehung der Violine.

Schon in den ältesten Zeiten war vermuthlich die Violine bekannt, denn auf antiken Gemmen findet man Apollo auf einem dreisaitigen,

der Violine ähnlichen Instrumente spielend abgebildet. Mag man nun dem Gott der Harmonie selbst die Erfindung dieses Instruments zuschreiben, oder sonst einen andern Ursprung suchen, daß etwas wahrhaft Göttliches darin enthalten, das wird man nicht läugnen können. Die Alten spielten verschiedene Instrumente mit einer Art Bogen, indessen hörte der Gebrauch derselben mehrere Jahrhunderte hindurch auf und so verlor sich jede Spur davon. Die Gestalt der Violine stimmt sehr mit der Gestalt der Lyra überein und dies läßt vermuthen, daß die Violine nichts Anderes ist als die vervollkommnete Lyra, welche nun in ihrer neuen ausgebildeten Gestalt nebst dem Reichthum der Modulationen noch den wesentlichen, ihr sonst fehlenden Vortheil hat, daß ihre Töne ausgehalten werden können. In Frankreich wurde die Violine unter der Regierung Carls des Neunten zuerst bekannt. Schon seit 260 Jahren hat man nichts Wesentliches an ihrem Bau geändert, sondern ihr die Einfachheit bewahrt, welche ihre zauberische Wirkung noch wunderbarer macht.

Eigenthümliche Beschaffenheit und Hülfsmittel der Violine.

Die vier Saiten der Violine reichen zu einem Umfange von mehr als vier Octaven, von mehr als zwei und dreißig Tönen von der Tiefe bis zur Höhe hin, und bieten alle zum Gesange und zu den mannigfachsten Modulationen nöthigen Mittel dar. Vermöge des Bogens, der die Saiten vibriren und mehrere derselben auf einmal ertönen läßt, verbindet sie die Reize der Melodie und der Harmonie. Durch ihren Klang, der die Anmuth mit dem Glanz vereinigt, leuchtet sie, alle übrige Instrumente beherrschend, hervor, und selbst mit der menschlichen Stimme darf sie wetteifern, da auch sie das Geheimniß besitzt, durch das Halten, das Anschwellen, durch den mannigfachen Charakter ihrer Töne jede Leidenschaft, jede Bewegung des innern Gemüths darzustellen.

Verschiedener Charakter der Violine.

Dieses Instrument, seiner Natur nach im Conzert über Alles gebietend und dem kühnen Fluge des Genies stets folgend, nahm jeden

Charakter willig auf, den ihm irgend ein großer Meister aneignen wollte. So ertönte es einfach und melodiös unter Corelli's Fingern, rührend voll Harmonie und Anmuth ließ es Tartini's, lieblich und süß Gavinie's, edel und grandios Pugnani's Bogen erklingen. Feuersprühend, kühn, pathetisch und sublim ertönte es in Viotti's Händen. So erhob es sich zur Fähigkeit, die Leidenschaften mit Kraft und Adel darzustellen, denn das geziemt dem hohen Rang, den es behauptet, und der Macht, mit der es die menschliche Seele beherrscht.

Ausbildung der Violine.

Die Norm der weiteren Ausbildung der Violine scheint die vorschreitende Steigerung des Conzerts gewesen zu sein, das anfänglich nur eine Symphonie war, nachher in Stücke überging, deren Melodie glänzende Passagen schmückten und wovon das Accompagnement nur als Nebensache behandelt wurde; bis es endlich seine jetzige imposante und jedes herrlichen Effekts fähige Gestalt annahm. Das Orchester bereitet den Zuhörer durch eine ganz in dem Charakter des Hauptsatzes gehaltene Einleitung vor; die Harmonie verschönert, das Thema vollendet seine Charakteristik; im Solo bemächtigt sich die Violine des Thema's, aber bald kehrt das Tutti wieder mit ihrem Gesange sich verschmelzend und sich nachschwingend dem Fluge, den sie begonnen; jeder ihrer Wendungen schmiegt das Orchester sich an, und spendet den vollen Reichthum seiner mannigfachen Mittel ohne der Wirkung zu schaden.

Ursache dieser Ausbildung.

Um diese Stufe zu erreichen, mußten die Schranken, welche die Gewohnheit aufgestellt hatte, durchbrochen, und Schönheiten, die das Gemüth erzeugt, an die Stelle der Schönheiten gesetzt werden, die nur herkömmlich als solche galten, die die Bewunderung nur durch den Gedanken an die überwundene Schwierigkeit erkauften, die der Phantasie nichts darboten und die nie das Gemüth durchdringen, sondern bloß das Ohr belustigen konnten. Das war das Werk des Genies und des Geschmacks.

Von dem Genie, welches die Grenzen der Kunst hinausrückt.

In der Kunst offenbart sich das Genie, diese Himmelsgabe, welche der Mensch in seiner Geburt empfängt, jederzeit durch eine Tiefe des Gefühls und eine thätige Kraft der inneren Empfängniß, die ihn hinaustreibt aus dem beengenden Kreise der Alltäglichkeit. Um das Angeschaute darzustellen, um das innen Empfundene auszudrücken, bedarf das Genie noch bisher ungekannter Mittel; bald schafft es sich eine neue Sprache, die anfänglich nicht verstanden, doch bald Jedem verständlich wird, denn ihre Elemente trägt der Mensch in seinem Herzen. Es sinnt, es schafft, es bahnt neue Wege, es erweitert das Gebiet der Kunst, es gibt dem Geiste der Zeit einen neuen Schwung und wird ein unvergängliches Muster für die Nachwelt.

Von dem Geschmack, der das Genie regelt.

Aber nicht genug that das Genie, wenn es sich nur neue Mittel des Ausdrucks schuf, denn verfehlt ist sein Zweck, weiß es sich nicht in verständigen Schranken zu halten. Der Geschmack muß es leiten und zu rechter Zeit zügeln. Gewiß gibt es in der Musik Vieles, was bloß der Ton des Tages, Sitte, Gebrauch, ja selbst die Mode erzeugte, und es kommt dadurch mancher harte entstellende Zug in das schöne Ideal; aber gewiß ist es auch, daß in der Musik Vieles im Gemüth, im Herzen des Menschen begründet und seinen innigsten Charakter bestimmt aussprechend sich über die Zeit, über den Wechsel der Dinge erhebt. Nein! — die wundervolle Wirkung der Musik ist keine leere Täuschung unserer Sinne. Das ist kein nichts bedeutendes Spiel, was des Menschen Gemüth so tief, so innig, so dauernd ergreift und erschüttert. Werke, älter als ein Jahrhundert, rührten schon die Herzen unserer Väter und werden noch unserer Kinder Thränen auspressen. Es ist die Schärfe des Ausdrucks, welche jenen Werken die unwiderstehliche Macht gibt. Sei nun dieser Ausdruck im Allgemeineren schwankend oder bestimmt, so bedarf er allemal des Schicklichen, welches der Geschmack an die Hand gibt und dessen Mangel jeden Reiz zerstört. — Der Geschmack bestimmt also die Art der Ausführung, die Alles, was der Komponist im Sinne hatte, getreulich darstellen muß, die aber die

Werke des Genius allemal entstellen wird, wenn ein für das Schickliche aufgeklärter Sinn sie nicht leitet.

Wesentliche Eigenschaften des Künstlers.

Der Künstler sei von der Natur mit einem richtig auffassenden Geiste und mit einer glühenden Einbildungskraft ausgestattet. Um den Geschmack zu bilden, weihe er sein ganzes Dasein dem steten Streben nach der ideellen Vollkommenheit, der sich immer mehr und mehr anzunähern, so sehr beglückt. In wie fern etwas die Seele zu rühren und den Geist zu erheben vermag, das als Maasstab des wahrhaft Schönen feststellend gebe er sich ganz seinen Eindrücken hin, mißtraue aber seinem Enthusiasmus. Haben Werke der verschiedensten Art, in den verschiedensten Ländern geschaffen, nach und nach sein Urtheil aufgeklärt und berichtigt, dann erkenne er, daß das Genie, soll es länger anziehend bleiben, von dem Geschmack geleitet werden muß. Alle die kleinen Leidenschaften, die nur geringe Talente beunruhigen, trete er in den Staub. Zu den Nachbarn gehe er, um aus neuen Quellen Kenntnisse zu schöpfen, mit denen er, kommt er zurück, sein Vaterland bereichert. Empfänglich für alles Neue, begierig auf Alles was seinen Ideenkreis erweitern kann, nehme er den Fremdling mit dem Gefühl der geistigen Verbrüderung, das von der Liebe der Kunst erregt wird, und mit der eifervollen Anhänglichkeit auf, die aus der Begierde zu lernen entsteht. Zu gefühlvoll und zu stolz, um eifersüchtig zu sein, soll ihm jedes Aufkommen eines neuen Talents als ein Gewinn für die Kunst erscheinen, und indem ihn nur der Nacheifer beseelt, werden seine Nebenbuhler seine Freunde. Fern von uns mögen jene armseligen Streitigkeiten bleiben, wo Vorurtheile sich jedem Aufkommen, jedem Vorschreiten neuer aufklärender Ansichten und Meinungen entgegensetzten, wo man den Gegner mit Haß verfolgte, in einer Kunst, die die Herzen einander erschließen soll. Können denn diese verächtlichen Zänkereien nur irgend etwas gemein haben mit der rührenden Melodie, mit der hochherrlichen Harmonie, die die Seele erhebt? Die Liebe des Schönen muß bei einem Künstler allein herrschen und alles Uebrige in ihr untergehn. Frei von jedem Vorurtheil, das nur sein Urtheil irre führen kann, ist der Künstler im Stande,

Alles zu hören, Alles aufzufassen, zu vergleichen, er ist durchdrungen von dem Gefühl des Wahren, Richtigen, das zwar schon die Natur in ihn gelegt hat, dessen Anwendung aber Nachdenken und Erfahrung lehren. — So viel über das Metaphysische der Kunst.

Studium des Mechanism der Violine.

Nicht genug kann man den Schülern das fleißigste Studium des Mechanism der Violine empfehlen. Das Instrument ist schwer und das kleinste Versehen erzeugt die größten Fehler. Durch eine auf die Grundsätze dieser Violinschule gestützte Uebung werden sie nicht allein jede Schwierigkeit besiegen, sondern auch jedes materielle Mittel, ihrem Spiel die möglichste Stärke des Ausdrucks zu geben, wird ihnen zu Gebote stehen. Ehe von dem Ausdruck die Rede sein kann, müssen die Schüler sich ganz dem Studium der mechanischen Behandlung der Violine widmen und damit so innig vertraut werden, daß sie in der Folge nie mehr darauf zurückkommen, ja nicht einstens daran denken dürfen. Der Schüler suche sogleich in der Haltung seines Körpers Anmuth und Sicherheit (à plomb) zu vereinen. Er sei äußerst aufmerksam auf die Bewegung der Finger und des Bogens, um Fertigkeit und Nette (Deutlichkeit) zu erlangen. Er ermüde nicht Tonleitern zu spielen, um rein intoniren zu lernen, ein seltenes und so höchst nöthiges Verdienst, ohne welches man es denn doch ganz aufgeben sollte, irgend ein Instrument zu spielen. Der Schüler übe die dazu bestimmten Stücke in allen Lagen, denn so lernt er das Griffbret der Violine kennen. Er gewöhne die Finger zu langen und kurzen Trillern, damit die linke Hand die gehörige Kraft und Fertigkeit erhalte. Ganz besonders studire er die Führung des Bogens, um die drei Hauptbewegungen und Charaktere der Musik deutlich bezeichnen zu können. Er übe ferner die verschiedenen Arten des Bogenstrichs, denn durch diese wird der Vortrag mannigfacher und ausdrucksvoller. Endlich bemühe sich der Schüler, ganze Noten auszuhalten, sie anschwellen und wieder abnehmen zu lassen, aus dem Instrument einen vollen markigen Ton zu ziehen und alle Hülfsmittel des forte, piano, crescendo, kurz alle jene Nüancen, die die Elemente des Ausdrucks sind, sich anzueignen. Hat der Schüler einmal diese Schwierigkeiten überwunden, so schreitet

das Talent weiter fort, keine Schranken halten es mehr auf, und es wird bald das, was es zu werden überhaupt vermag.

Erster Theil.

Von dem Mechanism des Violinspielens.

Dieser Theil handelt: 1) von der Art, wie Bogen und Violine gehalten werden müssen. 2) Von dem Bewegen der Finger und des Bogens. 3) Von der Intonation. 4) Von dem Griffbret. 5) Von den wesentlichen Manieren. 6) Von der Führung des Bogens. 7) Von den verschiedenen Gattungen des Bogenstrichs. 8) Von dem Ton und seinen Nüancen. 9) Von den Verzierungen.

Erster Artikel.

Art die Violine zu halten.

Man setze die Violine auf das Schlüsselbein auf, halte sie mit dem Kinn an der linken Seite des Saitenhalters ein wenig nach der rechten Hand abwärts geneigt fest, mit der linken Hand aber halte man sie in horizontaler Lage in der Art, daß das Ende des Griffbrets gerade auf die Mitte der Achsel trifft.

Zweiter Artikel.

Haltung der linken Hand und des linken Arms.

Die Violine wird mit dem untern Daumgelenk und dem dritten Gelenk des Zeigefingers gehalten, jedoch sei der zu diesem Festhalten nöthige Druck beider Gelenke nur eben stark genug, um zu verhindern, daß der Hals der Violine nicht von der innern Hand zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger berührt werde. Das Innere der Hand entferne man so viel möglich, jedoch ohne daß das Handgelenk steif werde, von dem Griffbret, damit die Finger mit Kraft senkrecht auf die Saiten fallen können. Den Arm halte man in ntürlicher Lage und zwar so, daß der Ellbogen sich vertikal unter der Mitte der Violine befinde.

Dritter Artikel.

Von der Art den Bogen zu halten.

Den Bogen halte man mit allen Fingern und habe wohl Acht, daß die Seite und Spitze des Daumens an dem Frosch dem innern Mittelfinger gegenüber liege. Der Stock des Bogens ruhe in der Mitte des zweiten Gelenkes vom Zeigefinger. Man entferne ja nicht diesen Finger von den übrigen, die in einer natürlichen Lage bleiben, nämlich sich weder krümmen noch sich ausstrecken müssen. Der Bogen laufe stets parallel mit der Richtung des Stegs und sein Stock neige sich nach dem Griffbret hin. Um zu vermeiden, daß bei dem Ausstrecken des Arms der Bogen die Saiten nicht schräg durchschneide, was der Reinheit des Tons so sehr schadet, darf man oft der Spitze des Bogens einen leichten Druck nach vorne hin geben, man gewinnt dadurch zugleich an Kraft für die mit der Spitze des Bogens auszuführenden Striche. Die Haare des Bogens müssen gerade über dem geschweiften runden Ende der Tonlöcher der Violine liegen. Will man weniger oder mehr Ton aus dem Instrument ziehen, nähert man die Haare des Bogens mehr oder weniger dem Stege.

Vierter Artikel.

Haltung der rechten Hand und des rechten Arms.

Die rechte Hand muß etwas gekrümmt und zwar so gehalten werden, daß sie über den Stock des Bogens hervorragt. Fängt man eine Note mit dem untern Theil des Bogens an, so ist es nöthig, das Handgelenk leicht gegen das Kinn zurückzuziehen; doch darf diese Bewegung, die nur den Bewegungen des Arms überhaupt mehr Grazie geben und vorzüglich jedes Verrücken der Richtung des Arms verhüten soll, ja nicht zu stark sein. Man lasse dem Arm seine ganze Biegsamkeit und hebe oder senke ja nicht den Ellbogen. Will man die untern Saiten, nämlich die tiefen Töne erreichen, so wird sich die Hand und der Vorderarm von selbst ein wenig höher heben, die alte natürliche Lage aber wieder einnehmen, so bald man auf der Quinte spielt.

Fünfter Artikel.

Bewegung der Finger an der linken Hand.

Gelenk und geschmeidig lasse man die Mitte und Spitze des Fingers auf die Saite fallen und hebe ihn so hoch auf, als nöthig ist, ihm einen neuen Schwung zu geben. Man setze und hebe die Finger mit der äußersten Genauigkeit auf. Der Druck des Fingers auf die Saite muß in der Regel stärker als der Druck des Bogens, oder wenigstens, wenn man sehr stark spielt, diesem gleich sein. In der aufsteigenden Tonleiter läßt man einen Finger nach dem andern wie er aufgesetzt ist liegen, in der absteigenden Tonleiter hebt man einen nach dem andern auf.

Sechster Artikel.

Bewegung des Bogens, der rechten Hand und des rechten Arms.

Man muß den ganzen Bogen, d. h. man muß ihn von einem Ende bis zum andern brauchen. Weiter hin folgen die Ausnahmen von dieser allgemeinen Regel. Die ganze Schwere des Bogens fällt vorzüglich auf den kleinen Finger so wie der Frosch sich dem Stege nähert; je nachdem dieser sich wieder vom Stege entfernt, darf auch in eben dem Grade der kleine Finger nicht mehr den Stock des Bogens stützen, sondern er bleibt, ohne jedoch im mindesten steif zu werden, gleich den übrigen Fingern ruhig liegen. Vom Anfange bis zu dem Ende des Strichs bleibe die Hand in derselben Lage, so daß, wie schon vorhin gesagt wurde, der Stock des Bogens etwas abwärts geneigt und die Saite immer in derselben Richtung durchschnitten wird. Bloß der Vorderarm folgt der Bewegung der Hand und krümmt sich nur dann etwas, wenn er sich dem Stege nähert. Der Hinterarm bewegt sich nie direct; er bleibt, so wie der Ellbogen, bei jeder Bewegung des Bogens, deren ganze Stärke von dem Zeigefinger, dem Daumen und dem Handgelenk erzeugt wird, unthätig. —Die Uebung des rechten Arms auf den vier Saiten zeigt das Beispiel No. 1. Dieses muß so lange geübt werden, bis der Arm sich in der Art richtig bewegt, daß es mit Sicherheit und Leichtigkeit geschwind gespielt werden kann.

Anmerkung. Natürlicherweise kann ein sehr kleiner Schüler den Bogen nicht bis zur Spitze brauchen, ohne die Richtung desselben zu verrücken, oder ihn zurückzuziehen. Dann ist es aber die Sache des Lehrers, ihn nur so viel Länge des Bogens brauchen zu lassen, als der Länge seines Arms angemessen ist, auch kann er den Schüler die Violine so halten lassen, wie es sein kurzer Arm gestattet; nämlich so, daß das Kinn auf der rechten Seite des Saitenhalters ruht. Spielt der Schüler auf einer kleinen Violine, so muß er die Vorschriften des ersten Artikels genau befolgen.

Siebenter Artikel.
Uebung der linken Hand.

Um überzeugt zu sein, daß die linke Hand richtig liegt und daß jeder Finger senkrecht und zwar nur auf eine Saite fällt, mache man die No. 2. bemerkte Uebung. Nur ein Finger wird jedesmal gehoben, während die andern ruhig liegen bleiben. *(N)*

Achter Artikel.
Von der Stellung des Körpers überhaupt.

Mit der Art, wie nach den bisher gegebenen Vorschriften Violine und Bogen gehalten werden sollen, muß nun aber auch die ganze Stellung des Körpers übereinstimmen und der Spieler dahin trachten, durch diese jene ihm vorgeschriebene Haltung beständig behaupten zu können. Eine edle ungezwungene Stellung erleichtert den Gebrauch aller Mittel, macht die Bewegung der Finger und des Bogens graziös, und erhöht so den Reiz des Vortrags. Es ist wesentlich, daß man den Kopf gerade auf die Musik, die man vorträgt, gerichtet halte, daß man die linke Achsel so wenig als möglich vorbeuge, daß man den Schwerpunkt des Körpers auf die linke Seite stütze, so daß die rechte Seite frei bleibt und der Arm sich zwanglos bewegen kann, ohne dem übrigen Körper die Bewegung mitzutheilen. Eine gesuchte affektirte Stellung wird bald lächerlich; eine die Grazie zerstörende Nachlässigkeit würdigt das erste aller Instrumente herab; beides muß daher sorglich vermieden werden.

Anmerkung. Man bemühe sich nicht ängstlich, gerade diese oder

jene Note mit dem Herunter- oder dem Heraufstrich zu spielen; das beschränkt zu sehr jede Bewegung und gibt dem Spiel eine eintönige ermüdende Regelmäßigkeit. Genug ist es dann, wenn der Satz mit dem vollen Takte anfängt, so wie bei langen Noten der Melodie und allen Ruhepunkten, hinunter, wenn der Satz mit dem Auftakte anfängt, so wie bei Trillern, die den Satz schließen, hingegen hinauf zu streichen. Sehr räthlich ist es, den Schüler selbst urtheilen zu lassen, ob die Note, die er greift, richtig oder falsch, und im Fall sie falsch sein sollte, ob sie zu hoch oder zu niedrig ist. So lernt er ohne andere Hülfe, als die ihm sein Gehör gibt, das sich mittelst dieser Uebung immer mehr bilden wird, selbst den gemachten Fehler verbessern. Schüler, deren Finger so klein sind, daß sie nur in die dritte, vierte Lage zu gehen vermögen, werden manche der folgenden Stücke nicht ausführen können; für sie muß der Lehrer daher solche wählen, die ihrer Kraft und Fähigkeit angemessen sind. In den Tonleitern muß jeder Ton von dem einen Ende des Bogens bis zum andern kräftig ausgehalten werden. Die Bewegung ist in der Regel sehr langsam, wiewohl Tonleitern vorkommen, deren Begleitung vermöge ihres besondern Charakters eine schnellere Bewegung erfordert. Sehr leicht wird der Lehrer das dem Charakter des Stücks angemessene Tempo finden. (Man sehe die am Ende angefügten Tonleitern und Uebungsstücke.)

Von den wesentlichen Manieren.

Vorschlag.

Der Vorschlag ist die Manier, wenn vor der Hauptnote in der Melodie noch eine andere ihr vorgesetzte Note angeschlagen wird. Die Italiener nennen diese Verzierung der Melodie: Appoggiatura, von appoggiare (appuyer): sich auf etwas stützen, lehnen, und schon diese Benennung zeigt, daß dem Vorschlage ein besonderer Nachdruck gegeben werden muß, der jedoch weder zu stark noch zu schwach sein darf, da in beiden Fällen die Wirkung verfehlt wird. Von oben herab wird der Vorschlag im Intervall eines ganzen oder halben Tons, von unten herauf dagegen jederzeit im Intervall eines halben Tons ge-

macht (S. Beispiel 1. 2.). Gewöhnlich gilt der Vorschlag halb so viel als die Hauptnote und nimmt von dieser eben den Werth, den er gilt. Vorbereitet nennt man den Vorschlag, wenn eine mit ihm auf gleicher Stufe stehende Note ihm vorhergeht; dann hat er beständig die Hälfte des Werthes dieser Note (S. Beispiel No. 3.). Einen doppelten Vorschlag macht man nach dem Beispiel No. 4. Der Komponist schreibt diese Manier nicht hin, sondern überläßt es dem Spieler, sie zu rechter Zeit, wie es der geschmackvolle Vortrag erfordert, anzubringen. Eine andere Art des doppelten Vorschlages zeigt das Beispiel No. 5. Hier schlägt man die beiden Noten des Vorschlags gleich und leicht an und ruht auf der Hauptnote. Oft bedienen sich die Komponisten des Vorschlags, um die Verbindung der Töne, welche man in der Kunstsprache das Portamento (Tragen des Tons) nennt, anzuzeigen (S. Beispiel No. 6.). Weder bei der Note, womit die Melodie anfängt, noch bei nach Pausen eintretenden Noten darf ein Vorschlag gemacht werden.

Von dem Triller.

Der Triller besteht in dem schnell wechselnden Anschlagen der Note, auf die er bezeichnet ist, und der um einen ganzen oder halben Ton höheren Note (S. Beispiel No. 7. 8.). Diese Manier wird sehr häufig gebraucht und daher muß man den Triller so lange üben, bis er weich, rasch und lebendig wird; denn so gibt er dem Spiele Glanz, da er sonst nur die Melodie verunziert. Zum guten Triller gehört, daß man den Finger geschmeidig und gelenk senkrecht auf die Saite fallen lasse und ihn hoch genug wieder aufhebe, um ihm einen neuen Schwung zu geben. Um alle Steifheit zu vermeiden, fange man langsam an und vermehre die Geschwindigkeit in eben dem Grade, als man die Fertigkeit erlangt hat, den Finger immer auf denselben Platz und zwar auf die kleine oder große Sekunde zurückfallen zu lassen; denn fehlerhaft wird der Triller, sobald er sich von dem ganzen oder von dem halben Tone entfernt (S. Beispiel No. 9.).

Es gibt mehrere Arten, den Triller vorzubereiten und zu schließen. Die gewöhnlichsten enthält das Beispiel No. 10., und ihre schickliche Anwendung liegt im Geschmack des Spielers.

Schluß des Trillers.

Wie man den Triller schließt, zeigt das Beispiel No. 11. Man kann den Triller nicht allein bei dem völligen Schluß des Satzes (Finalcadenz), sondern auch bei andern harmonischen Schlußfällen im Satze selbst anwenden und sowohl in gebundenen als in gestoßenen Noten (S. Beispiel No. 12.). Man darf auch noch eine durchgehende Note hinzufügen, jedoch niemals beim Aufsteigen (S. Beispiel 13. 14.). Oft bleibt der Triller unvollendet; man nennt ihn dann Mordent und bezeichnet ihn auf die im Beispiel No. 15. angegebene Art. Eine Reihe von Trillern entsteht, wenn man den Finger von Ton zu Ton rückt und auf jeden Ton einige Schläge macht (Beispiel No. 16.). Bei dieser Reihe von Trillern kann man mit der obern Note anfangen nach dem Beispiel No. 17. Oder man schlägt erst die Hauptnote, die mit dem Triller bezeichnet ist, an (S. Beispiel No. 18.) In gleicher Art kann man eine Reihe Triller machen, wie es die Beispiele No. 19. und 20. zeigen.

Doppeltriller.

Bei dem Doppeltriller sind die bei dem einfachen Triller aufgestellten Regeln ebenfalls zu befolgen. Vorzüglich muß man hier darauf Acht haben, daß beide Finger, die den Triller ausführen, vollkommen gleich auf die Saite fallen. Eben so wie die einfachen Triller werden auch die Doppeltriller vorbereitet und geendet (Beispiel No. 21.). (Beispiel No. 22. 23.). Eine Ausnahme macht das Beispiel No. 24. Es gibt einen Triller, der, ohne ein Doppeltriller zu sein, doch bei einem Doppelgriff gemacht wird (S. Beispiel No. 25.). Diesen Triller macht man zuweilen bei einem solchen Doppelgriff, welcher es nöthig macht, beide Finger liegen und mit fortrücken zu lassen (S. Beispiel No. 26. 27.).

Schleifer (Gruppetto).

Diesen Namen hat eine Verzierung, welche aus drei Noten besteht. Diese drei Noten müssen das Intervall einer kleinen oder verminderten Terz umfassen, da die Manier sonst nur unangenehm wirken würde (S. Beispiel Nr. 28. 29.). Um diese Manier gut und wohl-

klingend auszuführen, markire man die erste Note stärker und ruhe länger darauf, als auf den übrigen. Eine andere Art dieser Manier ist der Doppelschlag, der nach der Hauptnote gemacht und durch das Zeichen ∾ angedeutet wird (S. Beispiel No. 30.). Das Beispiel No. 31. zeigt, wie diese Manier noch auf mannigfache andere Weise verziert werden kann. Das Beispiel No. 32. enthält eine Manier, die den Mordent und den Schleifer vereinigt. *(N)*

Von der Art, wie man den Bogen führt, nämlich von der Lage, wie und wo man ihn aufsetzt, so wie von der größeren oder geringeren Länge, in der man ihn braucht, hängt die Nettigkeit des Spiels, die Ründe des Tons und der besondere Nachdruck ab, den man, vorzüglich bei gestoßenen Noten, durch den Bogenstrich bewirken soll. Es ist un-umgänglich nöthig, den Bogenstrich zu verlängern, sobald man ihm Kraft und Ausdehnung geben will; die Bewegung und der Charakter mancher Composition erfordert es dagegen, daß man den Strich verkürze, und endlich muß in gewissen Fällen, der Abwechslung des Ausdrucks wegen, der Strich ganz kurz und scharf markirt sein. Die am Ende dieses Artikels befindlichen Beispiele von No. 1. bis 7. mögen daher zu allgemeinen Grundregeln dienen, welche der Schüler nach erlangter Einsicht richtig anwenden und ohne deren Uebung es ihm nicht glücken wird, die unzähligen Produkte der neuern Musik mit dem ihnen angemessenen Ausdruck vorzutragen. Im Adagio werden alle Töne lang ausgehalten, man muß daher den Bogen von einem Ende bis zum andern brauchen und alle Töne so viel nur möglich verbinden (S. Beispiel No. 1.).

Sollen die Noten ausdrücklich abgestoßen werden, so muß man jede mit derselben Bogenlänge nach ihrem ganzen Werth aushalten (S. Beispiel No. 2.). Im Allegro maestoso oder Moderato assai muß der Bogenstrich rascher und bestimmter sein. Man gebe jeder gestoßenen Note die möglichste Ausdehnung und brauche die Hälfte des Bogens, damit die ganze Saite gehörig vibrire und so der Ton rund werde. Um den Herauf- und den Herunterstrich schärfer zu markiren, kann man auch hinter jeder Note eine Art kurzer Pause machen (S. Beispiel No. 3.). Im Allegro hat der Bogenstrich eine geringere Ausdehnung; man braucht nur drei Viertheile des Bogens und spielt die Noten, ohne sie durch kleine Pausen zu trennen (S. Beispiel No. 4.).

In dem Presto ist der Bogenstrich noch rascher und lebhafter und vorzüglich kurz bei gestoßenen Noten. Auch hier braucht man nur drei Viertheile des Bogens, indessen muß der Strich ausreichen, um die Saite in völlig gleichen Schwung zu setzen, damit der Ton deutlich hervorgehe, lange genug erklinge und das Spiel lebendig und kräftig werde. Je mehr man den Bogenstrich, da, wo es hin gehört, verlängert, desto größer ist die Wirkung; jedoch muß der Spieler nichts übertreiben, sondern seinen Bogenstrich nach dem Maaß der Kräfte, die ihm zu Gebote stehen, formen (S. Beispiel No. 5.). Diese Führung des Bogens ist, wie wohl zu bemerken, nur bei Passagen anwendbar; in dem Gesange, der Melodie, verkürzt oder verlängert man den Strich, wie es die Bewegung und der Charakter des Stücks erfordern. Der Strich in dem Beispiel No. 6. wird mit der Spitze des Bogens ausgeführt und muß sicher und fest accentuirt werden. Er bringt den Contrast mit der in gehaltenen Tönen vorzutragenden Melodie hervor und ist an schicklicher Stelle von großer Wirkung. Auch bei Triolen ist dieser Strich anwendbar (S. Beispiel No. 7.). Um ohne Härte und Trockenheit diesen Strich gut zu markiren, muß jede Note scharf abgestoßen werden, indem der Bogen rasch die Saite faßt und sein Strich lang genug ist, dem Ton Ründe und Fülle zu geben. Die so nöthige völlige Gleichheit aller Töne unter einander wird erlangt, wenn man bei dem Heraufstrich mehr Kraft verwendet, a'8 bei dem Herunterstrich, da es schwerer ist, jenem Nachdruck zu geben, als diesem.

Von dem Staccato.

Das Staccato entsteht, wenn man mehrere Noten auf demselben Bogenstrich einzeln abstößt. Hier gelten dieselben Grundsätze, wie bei dem Stoßen der Noten überhaupt; d. h. das Staccato wird ebenfalls mit der Spitze des Bogens, ohne daß dieser die Saite verläßt, gemacht; jedoch um jede Note bestimmt und deutlich heraus zu heben, muß man so wenig Länge des Bogens brauchen als mögl·ch, und fest und sicher die erste und die letzte Note markiren (S. Beispiel No. 8). Man hüte sich im Staccato vor aller Steifheit; der Bogen habe freien Spielraum in der Hand, und nur der Daumen drücke etwas mehr den Bogenstock an. Das Staccato lernt man, wenn man es anfangs langsam übt und bei jeder Note anhält. Auch auf dem Herunterstrich macht

man das Staccato; man fängt dann mit der Mitte des Bogens, oder noch über derselben an, je nachdem es die Anzahl der mit einem Strich vorzutragenden Noten erfordert (S. Beispiel No. 9.). *(N)*

Mannigfaltigkeit des Bogenstrichs.

Bis jetzt war nur von den gehaltenen und gestoßenen Noten die Rede, außerdem aber, daß man die Noten unter einander verbinden muß, um, so zu sagen, wahrhaft auf dem Instrumente zu singen; so gibt es noch gewisse Passagen, denen der mannigfaltige Bogenstrich einen solchen Ausdruck, einen solchen eigenthümlichen Charakter gibt, den sie ohne diese Hülfsquelle nicht haben würden. Jeder Mißbrauch dieses Reichthums der mannigfaltigen Striche indessen würde das Ohr ermüden und dem wahren Ausdrucke, der nie die Mittel häuft, nur schädlich sein. (S. folgende Beispiele). *(N)*

Von dem Ton.

In dem Ton eines Instruments unterscheidet man seinen eigenthümlichen Klang (timbre) und den Grad seiner Stärke. Am schönsten klingt ein Instrument, wenn es Anmuth mit glänzender Stärke vereinigt. Der Violine ist im hohen Grade dieser Vorzug eigen, und um denselben recht in's Licht zu stellen, muß man sich bemühen, aus dem Instrumente einen vollen, markigen, kräftigen, runden Ton zu ziehen. Der Ton der Violine hängt von der Art ab, wie man mittelst des Bogens die Saiten in Schwingung setzt. Wie schon oben gesagt wurde, muß man sorgfältig darauf achten, daß der Bogen die Saiten immer in derselben Richtung durchschneide, da dadurch die Reinheit des Tons erzeugt wird. Auch ist dieser Reinheit wegen es nöthig, daß die Saite mit der höchsten Genauigkeit da, wo es sein soll, angestrichen wird, indem dann mit ihrem Ton andere konsonirende Töne erklingen. Um alles das zu erlangen, was zur mechanischen Hervorbringung des Tons gehört, muß man sich üben: 1) den Ton auszuhalten, 2) einen schwachen gemäßigten Ton aus dem Instrumente zu ziehen, 3) den Ton wachsen und abnehmen zu lassen und ihn zu nüanciren.

Das Forte. (Stark gehaltene Töne.) Soll der Ton stark ausgehalten werden, so muß diese Stärke von einem Ende des Bogens

bis zum andern gleich sein. Um nun diese Gleichheit herauszubringen, muß man desto mehr Kraft anwenden, je näher man der Spitze des Bogens kommt, da diese von Grund aus einen schwächeren Ton gibt. Man muß ferner den Stock des Bogens mit allen Fingern, vorzüglich auch mit dem Daumen, festhalten, und diese Kraft des Daumens dem Druck des Zeigefingers entgegensetzen, da man sonst die Saite überwältigt und keinen reinen Ton herauszuziehen im Stande ist (S. Beispiel No. 1.). Den Hinauf- und den Hinunterstrich lasse man ferner, beide Enden des Bogens verbindend, so geschickt wechseln, daß dabei keine Unterbrechung, kein merklicher Ruck stattfinde. Alle die Regeln, welche man im Gesange für das Athemholen gibt, sind auf die Führung des Bogens anwendbar. Der Bogen vertritt die Stelle des Athems; er macht die halben und die ganzen Ruhepunkte, und bildet hauptsächlich die musikalischen Phrasen. Um gut zu spielen, sagt daher Tartini, muß man gut singen. So wahr, so richtig indessen dieser Grundsatz im Allgemeinen ist und so sehr man ihn befolgen muß, so ist er doch nicht auf gewisse Passagen anwendbar, die, dem individuellen Genius des Instruments ganz eigen, gegen die melodischen Stellen abstechen sollen, und einen Styl des Vortrags bilden, den die Stimme nicht verträgt.

Das Piano. (Schwach ausgehaltene Töne.) Bei Tönen, die schwach ausgehalten werden sollen, setze man den Bogen beim Anfange der Note leicht auf, sich der Spitze nähernd vermehre man aber den Druck, und übe in dieser Art sich in den Tonleitern oder in dem schon vorher gegebenen Beispiel in der No. 2. angegebenen Art.

Das Crescendo, das Diminuendo. (Wachsende, abnehmende Töne.) Die Nüancen des Tons.

Das Crescendo. (Wachsende Töne.) Sich der Spitze des Bogens nähernd vermehre man die Kraft, und zwar so, daß der Ton unvermerkt stärker werde (S. Beispiel No. 3.).

Das Diminuendo. (Abnehmende Töne.) Man fängt sehr stark an und vermindert die Kraft im Annähern der Spitze des Bogens (S. Beispiel No. 4.).

Gedehnte Töne. Man fängt sehr leise an, vermehrt nach und nach unmerklich die Stärke des Tons bis zur Mitte des Bogens, und

läßt nun wieder nach und nach den Ton abnehmen (S. Beispiel No. 5.). Es gibt noch eine andere Art der Dehnung des Tons, die durch eine wellenförmige Bewegung des Bogens hervorgebracht wird. Diese Art Dehnung ist zuweilen bei ausgehaltenen Noten und Orgelpunkten anwendbar, jedoch darf man sich ihrer nur selten bedienen. Der Komponist hat für diese Manier das Zeichen ◆◆◆◆◆◆ (S. Beispiel No. 6.).

Die schönste, wunderbarste Wirkung in der Musik machen die verschiedenen Nüancen des Tons. Sie sind in der Melodie das Helldunkel, die Lichtblicke des Gemäldes, und nicht genug kann man den Schülern empfehlen, diese Nüancen mit der eigensinnigsten Genauigkeit zu beachten, wozu ihnen das Studium der gedehnten Töne die nöthigen Hülfsmittel geben wird. Durch dieses Studium werden sie Meister des Bogens, sie bekommen Ton, Haltung, Ausdehnung des Spiels, kurz Alles, um zu bewirken, daß der Mechanism des Spiels sich willig hingibt zum Ausdruck der innern Regungen des Gemüths. Alle diese gegebenen Regeln sind auf mehrere Noten, ja auf ganze Phrasen und auf ganze Stücke anwendbar (S. Beispiel No. 7. 8.). Eben so werden dieselben Nüancen auf verschiedene Stricharten angewendet. Eine allgemeine, nie zu vernachlässigende Regel, die auch im Gesange als strenges Gesetz gilt, ist, daß man bei aus der Tiefe in die Höhe steigenden Passagen den Ton wachsen, umgekehrt aber bei von der Höhe in die Tiefe fallenden Passagen den Ton abnehmen lassen muß (S. Beispiel No. 9.). *(N)*

Verzierungen.

Die Verzierungen bestehen aus Noten, die der Composition bei dem Vortrage nach den Eingebungen des Geschmacks hinzugefügt werden; sei es, um die Melodie bei der öftern Wiederholung zu verändern, oder eine Passage zu schmücken, die der Componist oft eben aus dem Grunde so einfach hinschrieb, um der Fantasie und dem Geschmack des Spielers freien Spielraum zu gestatten. Es stehen hier am Schlusse einige Beispiele aus Tartini's Werk von den Verzierungen in der Musik (S. Beispiel No. 10.). Mögen diese Beispiele einen Begriff geben, auf welche mannigfaltige Weise man einen Satz oder einen Schluß verzieren kann, zugleich aber auch zeigen, mit welcher Ueberlegung man diese Verzierungen anbringen müsse, da es so leicht ist, gegen den reinen Satz und gegen den guten Geschmack zu verstoßen.

Die Fantasie erfindet die Verzierungen, aber der gute Geschmack regelt sie und gibt ihnen die schickliche Gestalt, den passenden Ausdruck, ja er schließt sie ganz aus bei solchen Compositionen, die in allen ihren Theilen einen bestimmten Gegenstand, ein bestimmtes einzelnes Gefühl darstellen. Da kann auf keine Weise etwas geändert oder hinzugesetzt, sondern es muß alles so vorgetragen werden, wie es hingeschrieben ist. Nicht genug ist es, den Ort zu beachten, wo die Verzierungen hin gehören, man muß auch ihre Vervielfältigung vermeiden. Zu viel Verzierungen schaden der Wahrheit des Ausdrucks, entstellen die Melodie und werden am Ende eintönig. Oft sollen sie den Mangel des eigentlichen innern Gefühls verhüllen oder den Reiz des Vortrags erhöhen, dieser Zweck wird aber verfehlt, denn nur das Einfache ist schön und rührend. Den Gesang soll der Schmuck zieren, aber er soll nicht im Schmucke untergehn. Nach den Regeln des guten Geschmacks soll man die Verzierungen aus dem eigenthümlichen Wesen der Melodie selbst bilden und dann mit Einsicht und Ueberlegung anbringen. *(N)*

Zweiter Theil.

Vom Ausdruck und dessen Mitteln.

Alles bisher Gesagte betraf den Mechanism des Violinspielens; es wurden die materiellen Grundsätze aufgestellt, nach denen in dem Schüler die physischen Kräfte, die ihm die Natur gab, entwickelt werden müssen. Hat er die Schwierigkeiten, die diese Elemente der Kunst in sich tragen, überwunden, so muß er mit guter Auswahl Stücke von fortschreitender Schwierigkeit spielen, und so sein Spiel und seinen Geschmack nach und nach ausbilden; denn nur indem er schon vorhandene Compositionen fleißig studirt, wird er sich über das Gemeine erheben und selbst etwas Großes leisten. Man bringe dem Schüler nach einander die Werke der ältern Meister bis auf die Werke der neuesten Zeit vor Augen, und lasse ihn so gleichsam dem historischen Cyklus des Violinspiels folgen. (Classische Compositionen für die Violine haben geliefert: Corelli, Haendel, Tartini, Geminiani, Locatelli, Ferrari, Stamitz, Leclerc, Gaviniés, Nardini, Pugnani und Viotti.) Dann bekommt das Spiel Charakter; Alles, was zum Me-

chanism gehört, verschwindet, und das innere Gefühl herrscht an seiner Stelle. So muß der Künstler die Kunst frei beherrschen, daß man über die innere Rührung, die sein Spiel bewirkt, die Mittel, deren er sich dazu bedient, ganz vergißt. Hat auch der Spieler endlich den Mechanism des Spiels ganz in seiner Gewalt, so ist doch noch nicht das Ziel seiner Bemühungen erlangt, und wohl prüfe er das Maas seiner Kräfte, ehe er weiter geht. Die Kunst des Ausdrucks öffnet nun seinem Talent eine Laufbahn, die nur die innern Empfindungen des menschlichen Herzens begränzen. Das bloße natürliche Gefühl reicht hier nicht hin; der Schüler muß den innern Drang, die nach außen wirkende Wärme des Gefühls in seiner Seele tragen, welche sich mittheilt, durchdringt, entzündet. Das ist das himmlische Feuer, welches nach einer sinnreichen Dichtung, Prometheus dem Himmel stahl, um den Menschen zu beleben. Der Ausdruck besteht, wie Rousseau in seinem Wörterbuche der Musik sagt: in der Kunst des Musikers, alle Ideen, alle Empfindungen, die er beabsichtigt, kräftig darzustellen.

Mittel des Ausdrucks.

Der wahre Ausdruck ist abhängig 1) von dem Ton, 2) von der Bewegung, 3) von dem Styl, 4) von dem Geschmack, 5) von dem Takt, 6) von dem Geiste des Vortrags.

Von dem Ton.

Jedes Instrument hat einen Klang, dessen Eigenthümliches durch den Bau, die Größe, den Stoff, woraus es gemacht ist, und durch die Art, mittelst der es in Schwingung kommt, erzeugt wird. Dieser eigenthümliche Klang gibt jedem Instrument einen so bestimmt ausgesprochenen Charakter, daß ein nur im mindesten geübtes Ohr es sehr leicht unterscheiden kann. „Kein Instrument, sagt Rousseau, ist so des „mannigfaltigsten, umfassendsten Ausdrucks fähig, als die Violine. „Dies wunderbare Instrument ist die Grundlage aller Orchester, und „genügt dem großen Componisten zu jeder Wirkung, die schlechte Mu„siker in der Anhäufung der verschiedensten Instrumente vergeblich „suchen.“ In der That hat die Violine in ihren hohen Tönen das Glänzende der Clarinette und das Naive, Idyllische der Oboe; in den Mittel-

tönen das Schmelzende, Zärtliche der Flöte, in der Tiefe den melancholischen Ton des Fagotts, oder das Erhebende, Ergreifende des Waldhorns. Das Talent, welches dem Instrument Seele und Leben einhaucht, zaubert diese Mannigfaltigkeit hervor. Aber außer diesem biegsamen eigenthümlichen Klang des Instruments gibt es noch einen Ton, den das individuelle Gefühlsvermögen des Musikers erzeugt; dieser Ton ist so charakteristisch, daß dieselbe Violine, von zwei verschiedenen Meistern gespielt, nicht dasselbe Instrument zu sein scheint. Noch ehe das Thema endet, noch ehe der Zuhörer die Idee der Composition aufzufassen vermag, ergreift der Ton seinen Sinn und bewegt sein Gemüth. Der erste Ton ist für das Ohr das, was der erste Blick für das Auge ist; in ihm liegt die magische Gewalt des unwiderstehlichen Zaubers und des tiefen unauslöschlichen Eindrucks. Noch hört man Pugnani's und Tartini's Ton so lebendig, daß man die verschiedene Gattung des Ausdrucks, die beide individualisirte, wohl zu unterscheiden vermag. Schon seit langer Zeit schweigen Viotti's ausdrucksvolle Töne, aber so ergriffen sind wir davon, daß wir sie nie vergessen können. Unvergänglich ist die Spur des Andenkens, das in unserm Gedächtniß, so wie in unserm Herzen lebt. Mag der Schüler, der einen schönen Ton erlangen will, sich durch die angegebenen mechanischen Mittel darzu vorbereiten, die Schönheit des Tons selbst aber erzeugt dann das Gefühlsvermögen, und nur tief im Gemüthe sucht und findet der Schüler die Quelle, aus der er das, was in das Gemüth dringen soll, schöpfen muß.

Von der Bewegung.

Die Alten theilten die Musik rücksichtlich ihrer Wirkung auf das Gemüth, in die ruhige, lebhafte und leidenschaftliche (enthusiastische). Diese drei Hauptcharakter liegen in den drei Hauptbewegungen, bekannt unter den Namen: Adagio, Allegro und Presto. Der Charakter einer musikalischen Composition hängt größtentheils von der Bewegung ab; diese verändernd wird man leicht aus einem sehr heitern Stück ein trauriges Adagio, aus einer rührenden Melodie ein lustiges Presto machen können. Der Ausdruck erfordert daher, daß man jeder vorzutragenden Musik mit der größten Genauigkeit die ihrem ursprünglichen Charakter angemessene Bewegung gebe, denn nur so erhält sie

den Charakter, der der Bewegung zusagt. Um diesen Charakter des Stücks fest zu halten, muß man durchaus nichts thun, wodurch er auf irgend eine Art verwischt werden könnte. Man darf daher im Adagio keine raschen Passagen anbringen, oder ihm einen, dem durch die Bewegung ausgesprochenen Charakter fremden Ausdruck geben. Die Verzierungen müssen breiter, die Vorschläge langsamer, der Triller muß weicher, der Bogenstrich gehaltener sein als im Allegro. Fester und mit lebhafterem Bogenstrich spielt man das Allegro. Die Verzierungen, die Vorschläge bleiben zwar breit, sie werden aber mit rascher wechselndem Bogenstrich ausgeführt und der Triller erhält mehr Schwung. Die größte Leichtigkeit, das regste Leben, das funkensprühendste Feuer lege man in das Presto. Selbst in den Stellen vom schwächsten Ausdruck müssen Finger und Bogen sich stets regsam bewegen. Uebrigens kann man hier dem Schüler nur die richtige Bahn zeigen, damit er sich nicht verirre, denn sonst gäbe es noch unendlich viel ihm zu sagen. Der Verständige wird auch schon von selbst einsehen, daß es von den drei Hauptbewegungen noch viele Abstufungen geben muß, z. B. das Larghetto, Andante, Moderato, Allegretto. Inwiefern nun die Bewegung eines Stücks sich mehr oder weniger einer der angegebenen drei Hauptbewegungen annähern muß, das entscheidet das musikalische Gefühl. Es versteht sich von selbst, daß alles bisher Gesagte nur das Materielle des Ausdrucks betrifft, der noch in anderer Hinsicht zu betrachten ist.

Von dem Styl.

Die Art des Ausdrucks, die Ausdrucksmittel, der dem Musikstück gegebene Accent bilden den Styl. Nach dem vorhin Gesagten hat in dieser Art das Adagio, das Allegro, das Presto, jedes seinen ihm eigenthümlichen Styl, der nicht verdunkelt werden darf. Jeder Componist hat ein eignes Gepräge, das er jedem seiner Werke aufdrückt, einen individuellen Styl, der von seiner Weise zu empfinden und das Empfundene auszusprechen erzeugt wird. Hier stoßen viele Violinspieler an eine Klippe. Mancher ist fähig, die Musik eines Componisten gut vorzutragen, aber andere Musik spielen ist ihm ganz unmöglich; seine Finger, sein Bogen, seine Manier, Alles setzt sich entgegen; entweder fehlt es ihm an der nöthigen Geschmeidigkeit, sich jeden Styl anzueignen,

oder er ist nicht von Natur dazu organisirt, die verschiedene Setzart und den jedem Satze zukommenden Ausdruck richtig aufzufassen. Für dieses Uebel gibt es kein Mittel. Stehen dagegen dem Schüler nur physische Hindernisse entgegen, so studire er alle Gattungen, die Werke aller Meister, und bemühe sich, sein Spiel darnach auszubilden und vielseitig zu werden. Er ahme große Muster nach, ohne Furcht, stets nur Nachahmer zu bleiben, bis er selbst zum Muster dienen kann. Von den besten Werken der größten Meister wird er sich bald den Styl aneignen, der seiner Weise zu empfinden am meisten analog ist. In jedem Individuum modeln sich indessen die innern Gefühle auf eine unendlich mannigfache Weise, und der auf diese oder jene Art nüancirte Eindruck bildet auch den besonderen ihm homogenen Styl; der Schüler, welcher den Keim des wahren Talents in sich trägt, wird daher endlich sich selbst einen Styl bilden, indem er sein eigenes Ich darstellt, und eben so originell erscheinen wie die, welche reden, schreiben, dichten, wie es ihnen die innerste Regung ihres Herzens und der Schwung ihrer Fantasie eingibt. Diese Originalität darf indessen nicht gesucht, sie muß natürlich sein; man kann sie nicht erkünsteln ohne sich bloß zu geben oder bizarr zu werden. Der gute Geschmack muß diesem Uebel, das allgemeiner ist, als man wohl glauben sollte, vorbeugen.

Von dem Geschmack.

Der natürliche Geschmack besteht in dem Gefühl des Richtigen und Schicklichen, es ist der geheime Takt, der jeder Sache Ton, Charakter, Ort so gibt, wie es ihr zukommt; noch vor jeder Reflexion ergreift er blindlings das Richtige. Noch eine andere Art des Geschmacks entsteht aber aus dem Resultat der Vergleichungen, dem Urtheil und der Erfahrung, und dies ist der ausgebildete Geschmack, welcher dem natürlichen Geschmack die besondere klare Einsicht des Richtigen und Schicklichen gibt, von dem vorhin die Rede war. Er ist eine Gabe der Natur, so wie die Frucht der Ausbildung, und erfordert eben sowohl Verstand (Reflexion), als natürlichen Trieb. Es ist falsch, daß, wie Viele glauben, dieser Geschmack nur in der Fertigkeit bestehen sollte, irgend eine Melodie angenehm zu verzieren und zu verschnörkeln, da er vielmehr lehrt, daß, wenn es der Geist des Stücks erfordert, man sich aller Verzierungen

enthalten, daß man sie mit Mäßigung nur zu rechter Zeit anbringen, und sie aus dem Wesen der Composition selbst nach dem darin ausgedrückten Charakter entnehmen müsse, so wie schon vorhin angeführt wurde. Bei der Bildung dieses Geschmacks muß der Lehrer dem Schüler Beistand leisten, er muß ihm sagen, daß ein zärtlicher gefühlvoller Satz kein Bravour-Stück ist, daß das Adagio nichts gemein hat mit den kecken raschen Fortschritten des Allegro's, daß man das Quatuor nicht in der festen durchaus bestimmten Manier spielen müsse, wie das Concert, daß man sein Spiel jederzeit der Größe des Gegenstandes anpassen, nach der Art, wie die musikalischen Sätze einen verschiedenen Vortrag erfordern, seine Töne modificiren, und die Mittel zu Rathe halten, kurz nichts thun müsse, was nicht dem Haupt-Charakter des Stücks ganz entspricht. So erleichtert und befördert der Meister die Bildung des Geschmacks. Vergebens zeigt man aber dem Schüler den rechten Weg, wenn er kein inneres natürliches Gefühl besitzt, das die Lehre auffaßt, und wenn man ihm die oben aufgestellten Bemerkungen immer und immer wiederholen muß. Zuletzt wird er ein Nachahmer, nie aber ein selbstschaffendes Talent. Den Geschmack kann der Meister daher eigentlich nicht lehren, sondern der Schüler muß diese Lehre nach den Andeutungen des Meisters aus seinem Innern zu schöpfen wissen.

Von dem Takt.

Das bloße Einhalten des Zeitmaaßes reicht nicht hin zu dem, was wir hier im strengsten Sinne des Worts den Takt nennen, und zu welchem gehört, daß man mit der größten Genauigkeit das rhythmische Verhältniß der einzelnen Theile, die das Zeitmaaß bilden, beobachte und sein Spiel genug beherrsche, um die Bewegung gleichförmig zu erhalten. Der Vortrag verlangt zuweilen ein leichtes Abweichen von dem festgestellten Zeitmaaß; entweder geschieht dies aber so allmählig, daß man es nicht spürt, oder man versteckt nur das Zeitmaaß. Das heißt: man scheint nur einen Augenblick dagegen zu fehlen und ergreift es gleich darauf wieder mit eben der Genauigkeit als vorher. Mißbraucht man diese gegebene Freiheit, so geht der Reiz verloren, den die Musik durch die Regelmäßigkeit der Bewegung gewinnt, und das an den Rhythmus, an die richtige, den Charakter des Stücks aus-

sprechende Eintheilung des Zeitmaaßes gewöhnte Ohr wird durch die Verschiedenheit, durch die Verworrenheit der Bewegung, die alle Schönheiten des Ganzen zerstört, sehr bald ermüdet. Manche bezwecken eine größere Wärme des Ausdrucks, wenn sie bei dem Vortrage schwieriger Passagen eilen. Hiernach läge also die Wärme des Ausdrucks in der Geschwindigkeit, in dem Treiben, und man müßte im Adagio darauf Verzicht leisten. Jener Grundsatz dient aber nur dazu, den Mangel des wahren innern, aus dem Gemüth kommenden Feuers, welches sich in der Kraft, der Stärke, dem Drange des Gemüths bei dem Vortrage offenbart, und so wie jede andere Bewegung auch das Adagio belebt, zu verbergen. Dieser Takt ist nebst der reinen Intonation dasjenige, was man bei dem Vortrage am seltensten findet. Vor einem aufgezogenen Chronometer spielend, erkennt man erst die Schwierigkeit, die Zeittheile, das Zeitmaaß richtig und gleichmäßig einzuhalten. Man könnte behaupten, daß die Bewegung des Bluts uns den Rhythmus unentbehrlich gemacht hat, und daß in den gleichförmigen Schlägen des Herzens der Ursprung des musikalischen Zeitmaaßes liegt. Folgen wir nicht auch in der That bei der Darstellung der Leidenschaften der bald lebhafteren, bald trägeren Regung, welche die Liebe, der Haß, die Lust, der Schmerz, die Furcht oder die Hoffnung in unserer Seele erweckt? — das ist die Norm, wornach der Componist Rhythmus und Zeitmaaß wählen muß, aber schon ihrer eigenthümlichen Natur nach fehlt ihnen die mathematische Genauigkeit. Die Abweichungen davon entstehen aus der verschiedenen Organisation jedes Individuums, und darin liegt die große Schwierigkeit, den eigentlichen Takt, die einmal gegebene Bewegung richtig einzuhalten. Um dahin zu gelangen, muß der Verstand, der Geist alsbald gewöhnt sein, die Lebhaftigkeit der Sinne zu mäßigen, und die innere Leidenschaft, welche den Schüler bei dem Vortrage beseelen soll, zu regeln. Läßt er sich hinreißen, so geht Zeitmaaß, Nüancirung und jeder Effekt verloren; beschränkt er sich zu sehr, so wird er frostig. Die wahre Kunst weiß das Gefühl, welches uns hinreißt, mit dem Gefühl, welches uns zurückhält, in's Gleichgewicht zu bringen. Hiernach gibt es also eine höhere Art des Taktes als die ist, welche sich nur auf die richtige Eintheilung und auf das Zeitmaaß bezieht, und diesen Takt im höhern Sinn erzeugt die lange Uebung und die Reife des Talents.

Von dem Geiste des Vortrags.

Der wahre Geist des Vortrags beseelt den, der mit einem Blick den Charakter der vor ihm liegenden Composition auffaßt; eine plötzliche Begeisterung ergreift ihn und in ihr wird der Genius der Componisten der Seine; er erräth die innersten Gedanken und stellt sie ungezwungen und präcis dar. Er ahnet im Voraus jede beabsichtigte Wirkung und läßt sie glänzend und ergreifend hervortreten; seinem ganzen Spiel gibt er den Ton, der dem Styl des Componisten zusagt; er verbindet die Anmuth mit dem Gefühl, das Naive mit dem Graziösen, das Starke mit dem Sanften. Alle Nüancen, die die Contraste bilden, werden sichtbar. Er vermag rasch den Charakter zu wechseln und sich jeden Styl, jede Ausdrucksart anzueignen; die glänzenden Passagen stechen mehr hervor und ein geschickt geworfener Schleier verhüllt das Gemeinere. Er weiß, von dem Geiste des Stücks durchdrungen, ihm fremde, nirgends angedeutete Reize zu geben, ja selbst Effekte hervor zu zaubern, die der Componist oft dem natürlichen Gefühl, der augenblicklichen Eingebung überläßt; er weiß Alles in lebendigen Farben darzustellen; dasselbe Gefühl, was den Componisten begeisterte, ergreift den Zuhörer.

Die großen Muster vergangener Jahrhunderte leben wieder auf und man hört ihren sublimen Gesang mit dem Enthusiasmus, den ihre erhebende himmlische Sprache erweckt, und die man, so wie die Dichtkunst, mit Recht die Sprache der Götter genannt hat. — Die vorhin angegebenen Hülfsmittel gehören zum Mechanischen der Kunst und zeigen, was dazu gehört, um es gut zu machen; das Bessermachen oder vielmehr die höhere Potenz des Vortrags wird erst durch den Geist, durch das Genie geschaffen. Von dem innern Gemüth getrieben schwingt das Genie sich kühnen Fluges herauf in das vaste Gebiet des Ausdrucks und macht da neue Entdeckungen. Nun bedarf's nicht mehr der Reflexion, der Berechnung; der mit dem höhern Talent begabte Künstler ist so geübt, sein Spiel nach den Regeln der Kunst zu formen, daß er sie ohne Studium, ohne Zwang befolgt. Statt daß durch diese Regeln seine glühende Fantasie abgekühlt werden sollte, keimen nur blüthenvoller seine Ideen hervor und immer tiefer dringt er ein in den Geist der Musik, die er vorträgt. — Sein inneres Gefühl bereitet

ihn vor auf Alles, was er spielen will, und kaum hat er mit einem Blick das Thema des Stücks übersehen, als sein Geist sich zur Höhe des Gegenstandes hinaufschwingt. — In der Sonate, eine Art Concert ohne Begleitung des Orchesters, glänzt seine Stärke, er entwickelt einen Theil seiner Kunstfertigkeit. Ganz allein hört man ihn ununterbrochen ohne weitere Stütze als die des begleitenden Grundbasses. Ganz sich selbst überlassen, erzeugt sein Inneres alle Nüancen, alle Contraste, und die Mannigfaltigkeit seiner Ideen und des dadurch gebildeten Vortrags ersetzt die mancherlei Wirkungen, deren sonst diese Gattung Musik entbehren müßte. In dem Quartett opfert er den ganzen Reichthum seines Spiels dem Effekt des Ganzen auf. Er dringt ein in den Geist dieser andern Art von Composition, deren anziehender Tonwechsel dem Gespräch von Freunden gleicht, die sich ihre Empfindungen, ihre Gefühle, ihre gegenseitige Zuneigung mittheilen. Oft sind sie verschiedener Meinung und dann entsteht eine lebhafte Discussion, in der ein Jeder sein Inneres aufschließt und doch willig dann sich dem vom ersten gegebenen Impuls hingibt, dessen Uebergewicht ihn hinreißt. Dies Uebergewicht wird von der Kraft der Gedanken, die in helles Licht gesetzt werden, erzeugt und entsteht nicht sowohl durch den Glanz des Spiels, als durch die überredende Anmuth des Ausdrucks. Nicht dasselbe gilt von dem Concert. Hier soll die Violine ihre ganze Uebermacht entwickeln. Sie ist da zum Regieren; sie soll uneingeschränkt herrschen und wie der Herrscher reden. Eine größere Anzahl Zuhörer soll sie hinreißen in glänzenderer Wirkung; sie hat einen größeren Schauplatz gewählt, einen weiteren Raum gefordert. Ein zahlreiches Orchester gehorcht ihrer Stimme und kündigt sie im vollstimmigen Vorspiel glänzend und prächtig an. Nicht sowohl das Gemüth mit sanfteren Regungen zu erfüllen, als es zu erheben, ist die Tendenz, wohin sie strebt. Um die Menge hinzureißen, zeigt sie nach einander ihre Majestät, ihre Stärke, ihr Pathos; sie braucht die kräftigsten Mittel, die ihr zu Gebote stehn. Entweder ist es ein einfaches geschmackvolles Thema, das immer in verschiedener mit dem Reize der Neuheit geschmückter Form wiederkehrt, oder ein edler, erhabener, kecker Satz, den der Künstler mit genialer Freiheit vorträgt und entweder mit kräftigen Passagen oder in anmuthigen Melodien den Charakter des Stücks darlegt. Im Adagio verweilt er, im Innersten

ergriffen, länger und feierlicher bei den rührendsten Tönen. Bald irret seine Fantasie in ernsten andächtigen Harmonien umher; bald sind in traurigen, zärtlichen Stücken seine Töne tiefe Seufzer, bald Klagen, die ihm der Schmerz auspreßt, dem er sich ganz hingegeben; bald erhebt er sich hohen, majestätischen, kecken Schwunges über alles Gemeine und überläßt sich ganz der Begeisterung; dann ist die Violine kein Instrument mehr, sondern die in Tönen erklingende Seele selbst. Ihr Ton, den Raum durchdringend, trifft auch das Ohr des unaufmerksamsten Zuhörers und sucht und findet in seinem Innern die gleichgestimmte Saite, die sie dann zu gleichem Klange in Schwung setzt. — Eine andere Art des Ausdrucks bietet dem Spieler das Presto dar. Schnell Ton und Charakter wechselnd gibt er seiner Lebhaftigkeit den vollen Schwung. Mit demselben Feuer, das in ihm lodert, entzündet er die Zuhörer; er erhebt sie in seinem Auffluge; er ergreift, er erregt Staunen durch seine Kühnheit; er rührt durch den Ausdruck des tiefen Gefühls, das ihn nie verläßt. Wie Blitze leuchten die energischen Passagen. Im Uebermaaß der Leidenschaft scheint das Feuer zu erlöschen; sei es durch den rauschenden Jubel der Freude oder durch den beängstigenden Druck des Schmerzes. Aber bald beseelt ihn ein neuer Geist — er verstärkt die Kraft des Tons, er verdoppelt die Wirkung. Die innere Bewegung, die Begeisterung steigt bis zum letzten Perioden der Musik und den Spieler wie den Zuhörer ergreift derselbe Enthusiasmus; beide, wie elektrisch erregt, genießen das wonnevolle Entzücken, das nur die Frucht des wahren Ausdrucks sein kann. — Glücklich ist der, in den die Natur dieses tiefe Gefühl gelegt hat! — er besitzt in seinem Innern eine unerschöpfliche Quelle des Ausdrucks. Immer neue Empfindungen regen ihn an; mit jeder Veränderung seiner Lage ändern und modificiren sich seine Ansichten und seine Gefühle, und so vermehrt sich mit den Jahren sein innerer Reichthum. Jemehr seine Ideen reifen, jemehr seine Einsicht sich erhellt, desto einfacher werden seine Hülfsmittel, desto kräftiger wird seine Wirkung. Der Ausdruck hat ihm die Schranken der Kunst geöffnet und in dieser spricht er nur sein inneres Leben aus. Jedes frohe, jedes schmerzliche Andenken, jede Lust, die er genoß, jedes Leiden, das er erduldete, lebt in seinem Gesange, und das, wodurch ein gemeines Talent nur gebeugt werden würde, gibt seiner Kunst einen neuen Schwung. Der Kummer

schärft sein Gefühl und gibt seinen Liedern den unnennbaren Reiz der Melancholie. Die Prüfungen des Ungemachs entzünden, seine Kraft in Anspruch nehmend, seine Fantasie, und geben ihm die sublime geistige Spannung, diese Kraft der Ideen, welche nur durch unüberwindlich scheinende Hindernisse erzeugt werden, nur durch die finstre Sturmwolke hervorblitzen können. Mag das Schicksal über ihn verhängen was es will: die Kunst ist sein Organ, seine treue Freundin, sie gewährt ihm den reinsten aller Genüsse; denn in dem tiefsten ihrer Geheimnisse eingeweiht, vermag er sein Innerstes aufzuschließen dem theilnehmenden Menschen, den er an sein Verhängniß kettet.

Tonleitern und Uibungsstücke.

Die begleitende Stimme bey den einfachen Tonleitern ist von Cherubini. *(N)*

66.

Deux Trios pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. et déd. à Mad. la Comtesse Marie d'Erdödi — — par Louis van Beethoven. Oeuvr. 70. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. No. 1. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.) No. 2. (2 Thlr.)

[Ergänzung zu „Beethovens Instrumental-Musik". 3. März 1813.]

Schon vor geraumer Zeit beurtheilte Rec. eins der wichtigsten Werke Beethovens; die große, geistreiche Symphonie No. 5, C moll, und versuchte bey dieser Gelegenheit über den Geist und den Styl des genialen Meisters sich ganz auszusprechen. Als Resultat des eifrigen Studiums der Werke desselben stellte Rec. damals den Satz auf, daß Beethoven ein rein romantischer Componist, mehr als je einer sey, woher es denn komme, daß ihm die Vocal-Musik, die den Charakter des unbestimmten Sehnens nicht zulasse, sondern nur durch Worte bestimmte Affecte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden, darstelle, weniger gelänge, und seine Instrumental-Musik von der Menge nicht begriffen würde. Eben diese Menge, sagte Rec. ferner, spräche ihm einen hohen Grad von Phantasie nicht ab, dagegen sähe man in

seinen Werken gewöhnlich nur das Product eines Genie's, das, um Auswahl und Formung der Gedanken unbekümmert, sich dem ihn hinreißenden Feuer und den augenblicklichen Anregungen seiner Phantasie blindlings überlasse. Nichts destoweniger sey er, Rücksichts der Besonnenheit, Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen, da er sein Ich von dem innern Reiche der Töne trenne und drüber als unumschränkter Herr gebiete. — Alles dieses findet Rec. bey jedem neuen Werke des Meisters, das ihm vor Augen und Ohren kömmt, immer mehr und mehr bestätigt. Auch diese beyden herrlichen Trios beweisen aufs Neue, wie Beethoven den romantischen Geist der Musik tief im Gemüthe trägt und mit welcher hohen Genialität, mit welcher Besonnenheit, er damit seine Werke belebt. Jeden wahren Fortepianospieler muß es entzücken und begeistern, wenn ein neues Werk für sein Instrument des Meisters erscheint, der selbst Virtuos auf dem Fortepiano ist und also mit tiefer Kenntniß dessen, was ausführbar und wirkungsvoll ist, so wie mit sichtlicher Vorliebe dafür schreibt. — Das Fortepiano ist und bleibt [Bd. 7, S. 49, Z. 5 v. o.] ein mehr für die Harmonie . . . Passagen von selbst ausschließt. Rec., der hier einen sehr wahren Satz aufzustellen glaubt, hat aus dem Grunde einen Widerwillen gegen alle Flügel-Conzerte . . . Gemüth recht angesprochen wird. Schon aus dem, was im Allgemeinen über den Geist und Charakter Beethovenscher Musik gesagt wurde, so wie aus dem im Voraus als richtig anzunehmenden Satze, daß er, der tiefe Meister in der Composition, der Virtuos auf dem Flügel, den eigenthümlichsten Geist des Instruments auffassen, und in der dafür geeignetsten Art setzen wird, läßt sich die Idee, so wie die Structur seiner Klavier-Trios, Quartetten etc. abstrahiren, und ein Fehlgriff ist kaum möglich, sollte man auch noch nie Werke der Art von dem Meister gesehen und gehört haben. Ein einfaches, aber fruchtbares . . . Zauberwelt entsteigen läßt. —

Rec. mußte alles dieses der Beurtheilung der einzelnen Trios vorausschicken, um es recht ins Licht zu stellen, wie unnachahmlich groß Beethoven in seinen Flügel-Compositionen ist. Er wendet sich zuerst zu dem Trio No. 1., D dur, dessen Anfang er hersetzt, damit das klärer werde, was er darüber zu sagen Willens ist.

(Siehe das Beyspiel No. 1. in der mus. Beylage No. III.)

Die ersten vier Takte enthalten das Hauptthema, der siebente und achte

Takt im Violoncell aber enthält das Nebenthema, aus welchen beyden Sätzen, wenige Nebenfiguren ausgenommen, die zwischen die Ausführung jener Hauptideen geworfen sind, das ganze Allegro gewebt ist. Um so zweckmäßiger war es, den im ganzen Stück vorherrschenden Gedanken in vier Octaven unisono vortragen zu lassen; er prägt sich dem Zuhörer fest und bestimmt ein, und dieser verliert ihn in den wunderlichsten Krümmungen und Wendungen, wie einen silberhellen Strom, nicht mehr aus dem Auge. Uebrigens offenbart sich in diesem Thema auch schon ganz der Character des Trios, das weniger düster, als manche andere Instrumental-Composition Beethovens gehalten, eine heitere Gemüthlichkeit, ein frohes, stolzes Bewußtseyn eigner Kraft und Fülle ausspricht. Außer der canonischen Imitation des zweyten Thema's giebt es in dem ersten, nur 73 Takte langen Theile des Allegro's keine weitern contrapunctischen Ausführungen. Der Schlußgedanke, den zu einem Unisono des Violoncells und der Violine erst der Flügel vorträgt, und den dann jene Instrumente zu einem Unisono des Flügels in Achtelfiguren aufgreifen, kommt erst ohne weitere Ausführung bey dem Schlusse des zweyten Theils, jedoch in veränderter Gestalt, wieder. Der erste Theil giebt überhaupt nur die Exposition des Stücks. Im zweyten Theile fängt nun ein kunstreiches, contrapunctisches Gewebe an, das bis zum Eintritt des Hauptthema's D dur, in seiner ursprünglichen Gestalt, fortdauert. Der Baß des Flügels nimmt ein Thema auf, das aber beynahe wie die Figur des zweyten Takts im Nebenthema, welches im ersten Theile vom Violoncell vorgetragen wurde, in rückgängiger Bewegung erscheint, und wozu das Violoncell und die Oberstimme des Flügels abwechselnd das abgekürzte Hauptthema ausführen, die Violine aber mit noch einem kleineren Theile des Hauptthema's in einer canonischen Imitation hinzutritt.

(Siehe das Beyspiel No. 2.)

Schon im neunten Takte führen der Baß des Flügels und des Violoncells unisono durch das Hauptthema von D dur in B dur und reihen in dieser Tonart dem Hauptthema gleich das Nebenthema an, das von der Oberstimme des Flügels zu einem liegenden Grundbasse (Orgelpunkt) weiter fortgeführt wird, während Violoncell und Violine den ersten Takt des Nebenthema's in Terzen wiederholen. Jetzt tritt ein neues, die Scala bis zur Septime auf- und abschreitendes Thema ein,

das abwechselnd in der Ober- und in der Unterstimme des Flügels liegt, wozu aber wieder Violine und Violoncell abwechselnd den Gedanken des Nebenthema's weiter durchführen. Von dem Flügel und den übrigen Instrumenten wird nun dieser, einen einzigen Takt lange Gedanke imitirt, bis in seiner canonischen Engführung der Satz zu ersterben scheint: doch bald wird es wieder lebendiger; die Violine ergreift den ersten Takt des Hauptthema's, die Oberstimme des Flügels folgt nach, während das Violoncell den zweyten Takt des Nebenthema's vorträgt. Nun entsteht ein Ringen und Kämpfen sämmtlicher Stimmen. Zwey Takte — ein Takt — drey Noten des Hauptthema's, *(N)* in gerader und rückgängiger Bewegung, sind in canonischen Imitationen durch einander verschlungen. Dies ist der originellste, kunstreichste Theil des ganzen Allegro's, und Rec. setzt ihn her, zur augenblicklichen Einsicht der Kenner.

(Siehe das Beyspiel No. 3.)

Jetzt kehrt das Hauptthema in der ursprünglichen Tonart wieder, und man erwartet, nach der gewöhnlichen Einrichtung der Instrumental-Stücke dieser Art, die Rückkehr des ersten Theils, der nun auch bey dem Eintritt des zweyten Thema's in der Tonica bleibt. Es ist dem aber nicht so; der geniale Meister überrascht durch eine schnelle Wendung in D moll, in welcher Tonart das Thema wiederholt wird, worauf der Satz in B dur geht und das zweyte, so singbare Thema eintritt. Mit dem chromatisch aufsteigenden Baß geht der Satz in A dur und dann in D dur zurück, *(N)* worauf das Schlußthema des ersten Theils in veränderter Gestalt folgt, indem die Figur in Achteln erst von Violine und Violoncell unisono, dann von der Oberstimme des Flügels, dann aber von dem Baß des Flügels vorgetragen wird. Bei der Reprise des zweyten Theils wird das zweyte Hauptthema noch einmal in G dur in canonischen Imitationen der drey Instrumente wiederholt, die den Satz in D dur zurückführen, worauf das Ganze mit dem ersten Theile des Hauptthema's unisono schließt. (*N*)

Rec. hofft durch die genaue Entwicklung des Ganges in diesem genialen Prachtstück, nicht allein denjenigen, denen das Trio noch unbekannt war, eine genügende Idee davon verschafft, sondern auch dem Kenner bey dem Anhören oder Spielen desselben das tiefere Eindringen in den Geist des Stücks, der sich eben in den verschiedenen

contrapunctischen Wendungen eines kurzen, faßlichen Thema's ausspricht, erleichtert zu haben. Zu Erreichung dieses Werks scheute er es auch nicht, die Partitur des complizirtesten, schwierigsten Theils ganz einzurücken. —

Der zweyte Satz, ein Largo assai ed espressivo, trägt den Charakter einer sanften, dem Gemüth wohlthuenden Wehmuth. Das Thema ist wieder in ächt Beethovenscher Manier, aus zwey ganz einfachen, nur 1 Takt langen Figuren, in die sich der Flügel und die übrigen Instrumente theilen, zusammengesetzt.

(Siehe das Beyspiel No. 4.)

Es enthalten diese wenigen harmonisch-reichen Takte wieder den Stoff, woraus das Ganze gewebt ist. Vorzüglich ist es die Figur des Violoncells im neunten Takte, mit dem Contrathema im Flügel, das sich so schön verbindet, die immer wieder in Imitationen vorkommt, und auch das Hauptthema im zweyten Takte des Flügels ist von eingreifender Wirkung, wenn es vom Violoncell aufgefaßt, und weiter fortgeführt wird. *(N)* Die Modulation ist übrigens gar nicht verwickelt, und Rec. erwähnt nur doch einer Eigenheit, die diesen Satz vor so vielen Flügel-Compositionen auszeichnet und hervorhebt. Zu dem Hauptthema, wenn es Violine und Violoncell vortragen, hat der Flügel meistentheils einen Satz in 64theil Sextolen die pp. und leggiermente vorgetragen werden sollen. *(N)* Es ist dies fast die einzige Art, wie auch der Ton eines guten Flügels auf eine überraschende, wirkungsvolle Weise geltend gemacht werden kann. Werden nämlich diese Sextolen, mit aufgehobenen Dämpfern und dem Pianozug, mit geschickter, leichter Hand gespielt, so entsteht ein Säuseln, das an Aeolsharfe und Harmonica erinnert, und, mit den Bogentönen der übrigen Instrumente vereinigt, von ganz wunderbarer Wirkung ist. Rec. that zu dem Pianozug und den Dämpfern auch noch den sogenannten Harmonicazug, der bekanntlich das Manual verschiebt, so, daß die Hämmer nur eine Saite anschlagen, und aus dem schönen Streicherschen Flügel schwebten Töne hervor, die wie duftige Traumgestalten das Gemüth umfingen und in den magischen Kreis seltsamer Ahnungen lockten. — Der Schlußsatz, Presto, D dur, hat wieder ein kurzes, originelles Thema, das, in manchen Wendungen und sinnreichen Anspielungen durch das

ganze Stück, im Wechsel verschiedener Figuren, immer wieder durchblickt.

(Siehe das Beyspiel No. 5.)

So wie der Sturmwind die Wolken verjagt, mit im Augenblick wechselnden Lichtern und Schatten — wie sich dann im rastlosen Jagen und Treiben Gestalten bilden, verfließen und wieder bilden, so eilt nach der zweyten Fermate der Satz unaufhaltsam fort. — Mit einem Unisono des Flügels, wozu Violine und Violoncell eine neue, die Scala bis zur Quinte durchschreitende Figur canonisch imitiren, wendet sich der Satz nach A dur, F dur etc. Es erfolgen Imitationen des Hauptsatzes, wie z. B. *(N)* bis in B dur das ganze erste Thema einzutreten scheint, welches aber auf eine orginelle Weise weiter geführt wird, die mehr als je eine den Beethovenschen Styl, der sich in den Schlußsätzen vorzüglich durch ein fortdauerndes, immer steigendes Drängen und Treiben zeigt, ausspricht. Der Schluß des ersten Theils führt in das erste Hauptthema hinein, so, daß gar kein merkliches Absetzen, das den ersten Theil von dem zweyten scheidet, entsteht, welches dem in rastloser Unruhe forttreibenden Charakter des ganzen Satzes angemessen ist. Der zweyte Theil fängt mit einer Durchführung und Imitation des Unisono's im ersten Theile an, und da es den Rec. in der That zu weit führen würde, alle die neuen einzelnen Wendungen und die originelle Structur des ganzen zweyten Theils so genau zu entwickeln, daß er verstanden wurde, welches nur durch Beyspiele geschehen könnte: so begnügt er sich aus dem zweyten Theile nur eine einzige canonische Imitation einer Figur in Viertels-Triolen, die bisher noch nicht vorkam, herzusetzen, da diese wieder mit unverkennbaren Zügen den Meister individualisirt.

(Siehe das Beyspiel No. 6.)

[Bd. 7, S. 50, Z. 10 v. u.] Uneracht der Gemüthlichkeit . . . gewähren können.

Rec. behält sich vor, am Schlusse der Recension des zweyten Trios, zu dem er sich jetzt wendet, noch einmal hierauf zurück zu kommen, und zwar bey Gelegenheit der gerechten Klage, die er darüber, daß recht viele gute Klavierspieler so schwer zum Vortragen Beethovenscher Compositionen zu bewegen sind, erheben muß.

No. 2. Das fließende, in einem ruhigen Charakter gehaltene Thema des Einleitungs-Satzes: Poco sostenuto, Es dur, ganzer Takt,

wird von den drey Instrumenten in einer canonischen Imitation vorgetragen.

(Siehe das Beyspiel No. 1.)

Aber schon im eilften Takte erscheinen, während Violine und Violoncell nur einzelne Noten anschlagen, in der Oberstimme des Flügels lebhaftere Figuren in Sechszehntheilen und Sechszehntheil-Triolen, bis wieder ein gar gemüthliches, ausdrucksvolles Thema zu dem Ruhepunkt in der Dominante führt, worauf ein Allegro ma non troppo, Es dur, $^{6}/_{8}$-Takt, eintritt. (Siehe das Beyspiel No. 2.) Unerachtet des Sechsachteltaktes, der sonst dem Hüpfenden, Scherzhaften so eigen ist, behauptet doch dieser Satz in seiner ursprünglichen Gestalt, so wie in seinen mannigfachen Wendungen einen ernsten und — es sey der Ausdruck erlaubt, adelichen Charakter. Unwillkürlich ist Rec. an manche Mozartsche Composition gleichen Schwunges, vorzüglich an das Allegro der herrlichen Symphonie in Es dur, die unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt ist, erinnert worden; er spricht indessen nur ganz ausschließlich von dem Thema, nicht aber von der weitern Ausführung und der Structur des Satzes, in der wieder der Beethovensche Genius auf die originellste Weise hervortritt. Nach manchen, aus dem Hauptthema genommenen Gedanken in der Oberstimme des Flügels und der Violine, als da sind: *(N)* u. a. m. folgt in dem 24sten Takte ein zweytes, herrliches Thema, noch in der Haupttonart Es dur, das erst zur Begleitung des Flügels von dem Violoncell, dann aber von der Oberstimme des Flügels und der Violine all' Ottava, vorgetragen wird. Nun wendet sich der Satz nach der Dominante, und, nur in den $^{6}/_{8}$-Takt umgeschrieben, tritt wiederum canonisch imitirt das Thema des Einleitungssatzes, wiewol anders in die Instrumente vertheilt, ein. (Siehe das Beyspiel No. 3.) So wie der Satz hier gestellt ist, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral, der das künstliche Gewebe plötzlich durchbricht, und wie eine fremde, wunderbare Erscheinung das Gemüth aufregt. — Nur ein geübteres Ohr wird augenblicklich den Einleitungssatz wieder erkennen, so ganz anders, so neu erscheint er, und es beweiset den überschwenglichen Reichthum des genialen Meisters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, daß einem einzigen Gedanken von ein paar Takten so viele Motive entsprießen, die sich ihm, wie herrliche Blüthen und Früchte

eines fruchtbaren Baum's, darbieten. Der erste Theil schließt in Bdur mit einer Triolenfigur des Flügels, zu der Violoncell und Violine das Hauptthema abgekürzt berühren, und es geht der Schluß unmittelbar zum Anfange des ersten Theils über. Bey der Reprise wird die Triolenfigur weiter fortgeführt, indem Violoncell und Violine, einander imitirend, erst vier und dann nur zwey Noten des Hauptthema's anschlagen.

(Siehe das Beyspiel No. 4.)

Rec. erwähnt noch des enharmonischen Ueberganges aus Des moll in H dur, in dem 18., 19. und 20sten Takte, der, ohne im mindesten so grell zu seyn, wie manche Modulationen der Art in neuen Compositionen, doch von der frappantesten Wirkung ist. Der Meister hat in dem Flügel und dem Violoncell im 20sten Takte Ces dur vorgezeichnet; die Violine aber schon H dur nehmen lassen.

(Siehe das Beyspiel No. 5.)

Offenbar geschah es, weil die Intonation nach den vorhergegangenen Pausen dem Spieler sehr erleichtert wurde, und bey dem Flügel ohnedies nur von der gleichschwebenden Temperatur, die keinen Unterschied zwischen H dur und Ces dur gestattet, die Rede seyn kann. Die Rückkehr nach Ges moll geschieht rasch durch drey Accorde *(N)* Nach dem wieder eingetretenen Hauptthema in der Tonica ist die weitere Ausführung, nur geringe abgeändert, dem ersten Theile gleich, nur daß der Satz auch nach dem zweyten eingetretenen Hauptthema in der Tonica beharrt. Noch vor dem Schlusse kehrt der Einleitungssatz im ganzen Takt wieder, nachdem er aber nur neun Takte gedauert, tritt der 6/8-Takt und das Hauptthema wieder ein, mit dem in der Abkürzung das Allegro schließt. Unerachtet die Elemente, aus denen dieser Satz geschaffen, verschiedenartiger sind, als man es sonst bey Beethovenscher Musik gewohnt ist, da der zweyte Satz des Allegro's mit dem ersten wenig verwandt ist und das dritte, der Einleitung entnommene Thema vollends fremdartig erscheint: so steht doch alles in einem Gusse kräftig da, und der wahrhaft musikalische Zuhörer wird leicht den freylich complicirten Gang des Allegro's auffassen, wenn auch vielleicht dem ungeübteren Ohr manches im Anfange nicht deutlich werden könnte. —

Der folgende Satz, Allegretto, C dur, 3/4-Takt, hat ein gefälliges,

singbares Thema und ist nach der Art, wie Haydn, vorzüglich in Symphonien, manches Andante gesetzt hat, aus variirenden Zwischensätzen im Minore, nach denen das Hauptthema immer wieder im Majore lichtvoll eintritt, gewebt. (Siehe das Beysp. No. 6.) Auch in diesem Allegretto bleibt der Meister dem wahren Styl dieser Art Composition getreu, indem der Satz so durch die drey Instrumente verflochten ist, daß sie nur zusammen den Begriff des Ganzen geben. Jede Figur ist reiflich erwogen und greift an gehöriger Stelle wirkungsvoll ein; selbst der Anfang *(N)* kehrt öfters in weiterer Ausführung und schärfer den Character des Stücks aussprechend wieder; wie z. B. am Ende des ersten Minore und bey dem Schlusse. Rec. muß sowol hier, als bey dem folgenden Allegretto ma non troppo, As dur, 3/4-Takt, um nicht zu weitläufig zu werden, auf die Einsicht, auf das Studium des Werkes, das jeden wahren Musiker erfreuen und erheben wird, verweisen, da nur Beyspiele, die die billigen Schranken einer Recension überschreiten würden, das deutlich machen könnten, was er wol noch sagen möchte. Nur sey es ihm erlaubt, zu bemerken, daß das herrliche Thema dieses Allegretto's, das eigentlich der durch Haydn unter dem Namen Menuetto eingeführte pikante Mittelsatz ist, ihn wieder an den hohen, edlen Adlerschwung Mozartscher Sätze ähnlicher Art erinnert hat. *(N)* Das Trio hat eine ganz originelle Structur, indem es aus abgebrochenen Sätzen, in denen Violoncell und Violine mit dem Flügel wechseln, besteht. (Siehe das Beyspiel No. 7.) In eben diesem Trio modulirt der Meister in keckem Vertrauen auf seine Macht und Herrschaft über das Reich der Töne auf folgende Weise: *(N)* Man sieht, welchen Reichthum pikanter Effecte das enharmonische System darbietet: aber Rec. dürfte auch wol die Meynung jedes ächten, geschmackvollen Musikers für sich haben, wenn er den Gebrauch dieser Mittel nur dem tief erfahrnen Meister vertraut, und jeden, der noch nicht in den innersten Zauberkreis der Kunst getreten, recht sehr davor warnt. Nur der Künstler, der den excentrischen Flug seines Genie's durch das eifrigste Studium der Kunst zügelte, der so die höchste Besonnenheit erlangte, und nun über das innere Reich der Töne herrscht, weiß es klar und sicher, wo er die frappantesten Mittel, die ihm die Kunst darbietet, mit voller Wirkung anwenden soll, und der Schüler, oder gar der blinde Nachahmer ohne Genie und Talent, wird da am ersten

fehlgreifen, wo er gerade es vorhat, mit aller Macht und Kraft zu wirken. — Bey dem Schlußsatz, Allegro, Es dur, $^2/_4$-Takt, trifft nun alles das wieder ein, was Rec. schon bey der Beurtheilung des letzten Satzes im ersten Trio sagte. Es ist ein fortdauerndes, immer steigendes Treiben und Drängen — Gedanken, Bilder, jagen im rastlosen Fluge vorüber und leuchten und verschwinden, wie zuckende Blitze — es ist ein freyes Spiel der aufgeregtesten Phantasie. Und doch ist dieser Satz wieder aus wenigen kurzen Gedanken, aus innigst mit einander verwandten Figuren gewebt. (Siehe das Beyspiel No. 9.) Die ersten sechs Takte scheinen nur die Einleitung zu dem eigentlichen einfachen Thema, das erst im siebenten Takte eintritt, zu seyn; allein gerade dieser zur Einleitung dienende Gedanke, mit den anschlagenden Accorden der Violine, des Violoncells und des Flügelbasses, wird weiterhin in den mannigfaltigsten Wendungen und Anspielungen durchgeführt. Nachdem die Violine, dann wiederum der Flügel, das Thema weiter geführt, das Violoncell nur den ersten Takt desselben angeschlagen, so wie die Violine denselben in noch einmal so geschwinden Noten (Sechszehntheilen) imitirt hat, tritt im 31sten Takte jener Einleitungs-Satz wieder ein. Eine Art Cadenz des Flügels in Triolen führt in C moll — wieder jener Einleitungs-Satz — eine Cadenz der Violine in G moll — noch einmal der Einleitungs-Satz — eine Cadenz des Violoncells. — Nun folgt ein neues Thema in Viertelsnoten, das ruhiger gehalten ist, aber nur wenige Takte dauert, denn ein neuer Sturm treibt den Satz durch G moll, G dur, C dur, bis jener Satz, womit das Allegro anfing, wieder durch G moll, C moll, in die Haupttonart und in die Reprise des ersten Theils zurückleitet. Mit derselben Figur fängt der zweyte Theil an, und nun sind es eben jene einzelnen Accorde des Anfangs, so wie die Figur in Sechszehntheilen, die alle drey Instrumente einander imitirend vortragen, welche zu der künstlichsten, frappantesten Durchführung in den kühnsten Modulationen Anlaß geben. Ohne Einsicht der Partitur ist kein anschaulicher Begriff der originellen Behandlung möglich; Rec. setzt daher die ganze Stelle her, indem er so, selbst bey der Kenntnis des Trio's, die größere Aufmerksamkeit zu beleben, und das Studium des Kunstwerks zu erleichtern glaubt. (Siehe das Beyspiel No. 10.) Nach einer Unterbrechung von nur acht Takten, die selbst wieder auf die Figur des ersten Satzes anspielen, tritt dieser abermals

ein, und führt mit dem lieblichen Hauptthema in die Tonica zurück. Die weitere Structur entspricht dem ersten Theile, nur sind die Modulationen verändert, und der sangbare Mittelsatz, der im ersten Theil in G dur vorkam *(N)* wird nicht allein in C dur wiederholt, sondern auch, bey der Rückkehr des Satzes in die Tonica, in Imitationen aller Instrumente weiter durchgeführt. Er erscheint endlich noch abgekürzt in einer Art Engführung, und nun stürmt wieder der Einleitungssatz daher, der mit dem Hauptthema wechselnd zuletzt zu den brillanten, brausenden Schlußperioden mit Sechszehntheilen in allen Instrumenten führt. —

Es giebt in diesen Trios, [Bd. 7, S. 51, Z. 12 v. o.] wenn von bloßer Fingerfertigkeit . . . Geisterreich der Töne tragen. — Daß es wenig solche eigentliche Künstler, wahrhafte Virtuosen giebt, da leider auch in der Kunst der Egoism, die leidige, leere Prahlsucht, um sich greift, ist eben so gewiß, als daß man wol wenige Kenner antrifft, die sich von dem tiefen Geist des sinnigen Meisters ganz angeregt und erhoben fühlen. Seitdem es Mode geworden ist, die Musik nur so nebenher zum Vertreiben der Langweile in der Gesellschaft zu benutzen, soll alles leicht, gefällig, angenehm — das heißt, ohne alle Bedeutung und Tiefe seyn, und da leider Componisten genug auf der Erde wandeln, die dem Zeitgeist fröhnen, so giebt es der losen Speise gar viel. Auch manche nicht gänzlich schlechte Musiker klagen über die Unverständlichkeit Beethovenscher, selbst Mozartscher Compositionen: es liegt da aber an der subjectiven Imbecillität, die es nicht zuläßt, das Ganze in seinen Theilen zusammen zu fassen und zu halten. Sie rühmen daher immer an schwachen Compositionen die große Klarheit. — Rec. ist es so gut geworden, mehrere Beethovensche Compositionen von einer geistreichen Dame, die den Flügel mit Virtuosität spielt, so vortrefflich zu hören, daß er es recht deutlich einsah, wie nur das, was der Geist giebt, zu achten, alles übrige aber vom Uebel ist. —

Möchten glücklichere Verhältnisse in der Kunstwelt es der Verlagshandlung möglich machen, Beethovens Instrumental-Compositionen in Partitur herauszugeben: was für eine überreiche Fundgrube für das wahre Studium der Musik würde sich da dem Künstler, dem Kenner öffnen! Mit diesem Wunsche schließt Rec. seinen Aufsatz, worin er so manches ausgesprochen, was ihm recht eigentlich auf dem Herzen lag.

67.

Vertrag zwischen dem Kaufmann, Herrn Carl Fridrich Kunz und dem MusikDirektor Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, den Verlag der litterarischen Werke des lezteren betreffend.

[18. März 1813.]

Es hat sich begeben daß Hr. Kunz, nachdem er für die Verbreitung der Litteratur auf mehrfache Weise gesorgt, mit großer Vorliebe für jedes litterarische Geschäfft sich auch entschlossen eigne Verlagswerke ans Licht zu stellen, wogegen der M. D. Hoffmann, der eigentlich nur Noten schreiben sollte, sich auch nicht ohne Glück auf mannigfache Art in das litterarische Feld gewagt. Beyde in Freundschaft stehend, wollen sich nun in ihren litterarischen Bemühungen möglichst unterstützen, damit das fernere Gedeihen ihnen Freude bringe, und haben die nähere Art und Weise ihres litterarischen Bundes in folgenden Punkten unwiderruflich festgestellt:

§ 1.

Der M. D. Hoffmann verpflichtet sich diejenigen vier Werke, welche er von heute an in den Druck giebt, ohne Rücksicht auf den Ort wo er sich aufhält oder auf andere Verhältnisse dem Hrn. Kunz dergestalt in Verlag zu geben, daß er über das erhaltene Manuskript als über sein Eigenthum schalten und walten kan.

§ 2.

Der Hr. Kunz verpflichtet sich dagegen die genannten Werke, wenn auch nicht mit typographischem Aufwande, doch auf würdige Weise, d. h. mit guter Schrift auf gutem Druckpapier abdrucken zu lassen und für das erste Werk den Druckbogen mit Acht Reichsthaler (8 rth) für die folgenden Werke aber den Druckbogen mit Zehn Reichsth. (10 rth) Sächs. Cour. zu honoriren.

§ 3.

Das erste Werk unter dem Titel: Fantasiestücke in Callott's Manier, soll in zwölf Drukbogen mehrere Aufsäze enthalten von denen einige schon in der Musikalischen Zeitung enthalten sind. Die übrigen ver-

spricht der M. D. Hoffmann in der Art zu liefern, daß der Druck schon jezt beginnen und ununterbrochen fortgesezt werden kan. Sollten die jezt projektirten Aufsäze mehr als zwölf Bogen betragen, so verlangt der M. D. Hoffmann für die mehreren Blätter kein besonderes Honorar.

§ 4.

Der Hr. Kunz verpflichtet sich das für das erste Werk bestimmte Honorar dem M. D. Hoffmann bis zum Achten Aprill d. J. zu zahlen; die anderen folgenden Werke aber in der Art zu honoriren, daß nach dem Ueberschlage der Bogenzahl die eine Hälfte des Honorars nach Ablieferung des Manuskripts, die andere Hälfte aber nach vollendetem Abdruck gezahlt wird. Etwa entstandene Irrthümer bey Berechnung der Bogenzahl gleichen sich bey der Zahlung der lezten Hälfte des Honorars aus.

§ 5.

Rücksichts der litterarischen Werke des M. D. Hoffmann welche er nach den hier in Rede stehenden vier Werken schreiben sollte, raümt er dem Hrn. Kunz ein Näherrecht in der Art ein:

> daß der M. D. Hoffmann gehalten ist auch diese Werke dem Hrn. Kunz in Verlag zu geben, so bald dieser sich bereit erklärt dasselbe Honorar unter denselben Bedingungen zu zahlen, welches ein anderer Buchhändler dem Verfasser nachweislich zahlen will.

§ 6.

Sollte von diesem oder jenem der vier in Rede stehenden Werke eine neue Auflage veranstaltet werden, so verpflichtet sich Hr. Kunz dem Verfasser davon Anzeige zu machen und zahlt, wenn dieser bedeutende Aenderungen und Zusäze macht unter denselben Bedingungen wie bey der ersten Auflage die Hälfte des ersten Honorars. Aendert dagegen der Verfasser gar nichts oder nur unbedeutend, so ist Hr. Kunz zu keinem zweiten Honorar verpflichtet.

In dem festiglichen Glauben daß dem geschlossenen Bunde Gutes entsprießen werde haben die Contrahenten in Fröhlichkeit und gutem

Willen den Contrakt so wie folget durch ihre Nahmens-Unterschrifft vollzogen und abgeschlossen.

So geschehen Bamberg den 18ten März 1813.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann
MusikDirektor

68.

Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza.

[Fortgelaßne Stellen. März 1813.]

[Bd. 7, S. 120, Z. 8 v. o.] ... Cäzilien wie eine Heilige. An ihrem Geburtsfeste, das in die ersten Frühlingstage fiel, brachte er ihr einen zierlichen Rosenstock mit reichlichen Knospen, dem ein Sonnett beygelegt war, das vielen Beyfall erhielt, und das ich dir hersagen will, weil du mich vorhin der Würde wegen, womit ich Sonnette spreche, so gerühmt hast:

Sonnett an Cäzilia.

Der Frühling kommt auf blauen Wolkenwogen,
In duft'ger Ferne leuchtet sein Gefieder,
Den stillen Wald beleben frohe Lieder,
Der Heimath sind die Sänger zugeflogen.
Und Strahl auf Strahl entbrennt am Himmelsbogen,
Und was er küßt, es muß sich schnell gestalten,
Die Blüthe sich aus dunkler Knosp' entfalten,
Ins Leben ist des Lebens Gluth gezogen.
Aus grüner Wiege will die Rose glänzen,
Ihr sanftes Roth sind holder Geister Töne,
Der Jugend Anmuth-Reitze, ihr Erglühen.
Du Mägdlein! bist das Bild des süßen Lenzen,
Der Rosenknospe gleich an Anmuth, Schöne,
Und was du wirst, das zeige ihr Erblühen.

Ich. Recht artig, und aus deinem Munde, lieber Berganza, recht angenehm zu hören, nur finde ich den Schluß matt, welches daher

kommen mag, daß er vielleicht mehr sagen wollte, als er vielleicht für gut fand zu sagen. Und Cäzilia?

Berganza. Eben so wie der Dichter . . . [Bd. 7, S. 109, Z. 6 v. u.] . . . Aufgedunsenheit verdient. — Du willst etwas sagen? — Schweige diesesmal und höre weiter. — Cäcilia wurde von der Mutter und von all' den wunderlichen Gesichtern, die in das Haus kamen, mit vollen Backen gelobt und gepriesen; die Mutter sprach vorzüglich von dem ganz eignen Wesen, von dem tiefen Kunstgefühl und behandelte sie feierlich, wie die zur Kunst geweihte. Die ganze Tendenz von Cäciliens Unterricht und ihrer Beschäftigung ging darauf hin, sie zur Künstlerin, wie es nur eine geben kann, zu bilden. Das gefiel mir gar wohl, denn ich merkte ja deutlich, wie in Cäciliens kindlichem, herrlichem Gemüthe die Kunst den heiligen Funken entzündet hatte, und ich dachte lebhaft an jene schönere Zeit, wo die Berufenen aus dem gemeinen Leben und seinen niederdrückenden Umgebungen hinaustraten in den höhern Lichtkreis, den die Natur ihnen angewiesen hatte.

Die Mutter gewann ich schon deshalb lieb, weil, wenn manche Äußerungen über Kunst und Künstlerleben mich oft auch eiskalt anwehten, doch dies Anerkennen und Hegen und Pflegen des wahren Kunsttriebes mir schon der höchsten Achtung werth schien. Sowie Du es dir denken kannst, mein Freund, befand ich mich ganz wohl im Hause, und da die Mutter einen gewissen Hang zum Sonderbaren nicht unterdrücken konnte, sei es auch nur der Ostentation wegen, so wurde ich nebenher auch von ihr mit mancher freundschaftlichen Aeußerung des Wohlwollens beehrt.

Um so auffallender war es mir daher, als einmal Cäcilia, die Abends wunderschön, so recht aus dem Herzen gesungen hatte, weinend in ihr Zimmer trat. Ich sprang ihr entgegen [Bd. 7, S. 111, Z. 12 v. o.] da faßte sie mich . . . [Bd. 7, S. 111, Z. 9 v. u.] Ansichten und Meinungen — es ist doch recht lustig auf der Welt! —

Meine Dame versammelte zuweilen literarisch-poetisch-künstlerische Zirkel, und da konnt' ich recht sehen, wie sich das Volk in allerlei ergötzlichen, burlesken Sprüngen der wildgewordenen Prosa durch einander trieb. Die traurigste Rolle spielte ein alter Mann, dem sie, da er von vornehmen Eltern geboren, und etwas mit dem Crayon

kritzeln [Bd. 7, S. 127, Z. 3 v. o.] und auf der Violine schaben konnte . . . bis es auch Andere glaubten; ja bis der Monarch, dem er in vornehmen Aemtern diente, selbst in der irrigen Ueberzeugung, ihn an die Spitze der Kunstanstalten setzte. Das konnte er nun freilich nicht, der großen Imbezillität wegen, die sich bald offenbaren mußte; indessen datirte er . . . gefertigt worden, und sogar auf ältere, gediegene Werke, die er mit den bekannten Floskeln: „als die Kunst noch in der Wiege lag — Mißgeburten — ausschweifende Phantastereien“ abzufertigen pflegte. Seine Kunsturtheile hatten das bequeme Schema: „zur Zeit, als der wahre Geschmack in vollem Glanze herrschte, stand ich, so zu sagen, an dessen Spitze, in mir konzentrirte sich daher der allein richtige Geschmack, ich bin es gewissermaßen selbst, mein Urtheil darüber also das allein wahre; was ich daher für gut erkenne, ist wahrhaft gut, so wie das schlecht sein muß, was ich verwerfe.“ — Der Mann zwar . . . Duodez-Horizont hinausragte. Die Dame vom Hause bewies ihm viel Achtung und entzog ihn oft dem wohlverdienten Spott junger Kiekindiewelt, die freilich jenes goldne Zeitalter und die lang verhallten Orakelsprüche geradezu nicht achten wollten. Ich würde ihn nicht sehr bemerkt haben, wenn nicht auch Cäcilia sehr an ihm gehangen und eben wieder in dem Schönthun mit dem alten Pantalon, der sonst, wie ich glaube, gut war, bis auf seine fixe Idee, die ihn bissig und unerträglich machte, ihre herzige Kindlichkeit bewiesen hätte. Ja — ja, der Mann war im sechsten Alter. — . . . In seinem Ton!

Berganza. Bravo, mein Freund! ich merke, du hast deinen Shakspeare wacker auf der Zunge; doch wieder zu meiner Gesellschaft. Außer dem Alten waren noch obligat: [Bd. 7, S. 113, Z. 6 v. u.] der Musiker . . . [Bd. 7, S. 114, Z. 8 v. o.] an die Erbsünde. Der Musiker hatte sich wieder einmal rechte Mühe gegeben, Cäcilien, deren innerer Sinn vielleicht mit Recht dem widerstreben mochte, zur Produktion ihres Talents anzuregen; es gelang ihm, und er erhielt von Madame viele angenehme, schmeichelhafte Worte, die ihr überhaupt mehr, als es dem wahren Gemüth eigen, zu Gebote standen. Ganz entzückt darüber, wie er es denn nur gar leicht werden konnte, eilte er auf den Philosophen zu, der mit dem unentschiedenen Charakter im Fenster stand und in die dunkle Nacht hinausschaute. „Ha!“ rief er aus, — . . . tiefen Sinn für die Kunst, — welches Hinausschreiten aus der gemeinen

Alltäglichkeit, — wie verständig zieht sie Cäcilien heran zur würdigen Priesterin der Kunst!

. . . für die Kunst portirt; sie hat viel Foible dafür. . . . Beide mischten sich unter die Gesellschaft.

Ich. Wahrhaftig, das Ding ist pittoresk, aber ich merke den Teufel!

Berganza. Ich war nun selbst höchst zweifelhaft geworden, aber bald merkte ich so hin und wieder, der Professor möge trotz seines verunglückten philosophischen Kursus wohl nicht ganz Unrecht haben. Cäcilien wurde nach und nach jeder Genuß irgend eines poetischen Werks als schädlich untersagt, obgleich ihre durch die Kunst angeregte Phantasie darnach lechzte. Die Uebungen im Gesange wurden auch immer sparsamer. Madame bekam öfters Briefe, die sie merklich aufheiterten, da sie sonst oft übler Laune gewesen. Endlich erschien der erwachsene Sohn von Madame, und mit ihm der älteste Sohn aus dem bedeutenden Handelshause der benachbarten Reichsstadt, in welchem August (so hieß Madames Sohn) so lange gewesen war, um die Handlung zu erlernen. Mir waren beide Menschlein auf den ersten Blick zuwider, vorzüglich aber erregte George, mit seinem von frühen Ausschweifungen verzogenen Gesichte, mein großes Mißfallen. Madame kündigte dem Zirkel seine Ankunft mit vielem Pomp an und machte vorzüglich bemerkbar, daß er ein in seinem Fache äußerst gewandter junger Mann sei, der sein so äußerst bedeutendes Vermögen mit jedem Jahr durch glückliche Spekulationen vermehren werde. Diese gewichtige Ankündigung war nöthig, um George vor dem lauten Spotte zu sichern, [Bd. 7, S. 128, Z. 15 v. o.] . . . Seine ganze Phanthasie war mit Handel und Wandel erfüllt; außerdem pflegte er höchstens noch gemeine Begebenheiten zu erzählen, die sich in seinem kleinen Familienkreise zutrugen, und dann, wie Leute von schwachem Verstande zu thun pflegen, die handelnden Personen bei dem Vornamen nennend, als allgemein gekannt vorauszusetzen, und ungeachtet er wissen konnte, daß in dem Zirkel fremder Personen Jedem die Glieder der illustern Familie und ihre Chronik unbekannt sein mußten. Zur Würze des Gesprächs dienten ihm, . . . Ekel erregen mußte; Madame stellte daher die größern Versammlungen ein und begnügte sich mit einem kleinern Zirkel, den ich den Zirkel der Verschwornen nennen will.

Ich. Warum der Zirkel der Verschwornen?

Berganza. Allegorisch genommen! — George näherte sich und, wie ich bald bemerkte, im Einverständnisse mit der Mutter . . . Konvenienz hingeben sollte.

Ein Gespräch meiner Dame mit einer Verwandten aus dem Kreise der Verschwornen brachte mich ganz in das Reine. Sie wünschten sich einander Glück, daß sich die Sache so planmäßig, so wie von selbst zu machen schiene, daß kein Wort der Ueberredung an Cäcilien verschwendet werden dürfte, da ihre Verbindung mit George' doch nun einmal Madames Vermögensverhältnisse wegen nöthig sei. — Es traf ein! — Cäcilia hatte noch nie geliebt . . . doch nur mühsam fort und loderte nicht mehr auf zur reinen Flamme. Die engelreine Cäcilia war für immer vergiftet, und wehe ihr, wenn sie einst der feindliche Dämon mit dem herbsten Lebensüberdruß umstrickt und sie dann erst die Schlange im Busen fühlt! —

Was soll ich nun noch weitläufig sein? George etablirte sich am Orte; ein herrliches Haus war gekauft und auf das Eleganteste meublirt. Aus Mahagonyschränken blickten der Braut kostbare Kleider, Shawls und was weiß ich mehr entgegen, in denen George's dürrer, abgemergelter Leichnam natürlicherweise verschwinden mußte. — Madame hielt philosophische Reden über das wahre Glück in der Ehe, das vorzüglich in einem überreichen Auskommen läge, und wie das gute Herz, so wie George eins unter dem ächt englischen Gilet trüge, alle übrigen Eigenschaften eines sogenannten gebildeten Mannes, wie z. B. Verstand, Sinn für das Höhere im Leben, für Poesie und Kunst, hinreichend ersetze. — Was das aber für ein Ding ist, solch ein gutes Herz, sobald der damit ausgestattete Mensch alles Uebrigen entrathen kann, was ihn denn doch eigentlich in das wahre Leben führt, das die Natur ihm bereitet, ist schwer zu sagen. —

George wurde nun mit jedem Tage vertraulicher und zugleich ekelhafter; ja er entblödete sich nicht, in den gröbsten Andeutungen von dem, was er schon genossen, so wie von dem ihm bevorstehenden Genusse bei seiner Braut sogar an öffentlichen Orten zu schwatzen, wodurch er sich jedem nur irgend gebildeten Manne verächtlich machte. — Genug, der Hochzeitstag war endlich da, und meine Geschichte ist zu Ende, denn bewiesen habe ich, wie eine Frau, der man Verstand

und Geist keineswegs absprechen konnte, Jahre lang den Sinn für Poesie und Kunst zu affektiren wußte, bei der ersten Gelegenheit, wo sie das Leben antrat, und die Kunst ein Opfer verlangte, das überreichlich vergolten kein Opfer gewesen wäre, aber die lästige Maske abwarf und sich ungemein im Gemeinen bezeigte.

Ich. Ach, ach! Berganza, eine ganz ähnliche Geschichte hat sich vor Kurzem hier zugetragen, nur sind Deine Charaktere greller, und das, was dort böser Wille war, geschah hier mehr aus Schwäche und Unverstand — doch Deine Katastrophe weiß ich immer noch nicht?

69.

[Reise Bulletin.]

[26 Aprill 1813.]

In Ba[y]reuth fand ich den Postmeister Gschick, und dieser, so wie der Lieutenant Bayerlein versicherten mich, es sey gar nicht daran zu denken, daß ich durchkommen würde. — Ich dachte: auf der Reise nun einmahl, muß man alles versuchen, und in Gottes Namen weiter. Gschick empfahl mich wenigstens dem Obristwachtmeister Fortes von den Jägern, der in Münchberg die Vorposten kommandirt, an diesen wandte ich mich, und nachdem er erst einiges Bedenken geaüßert, visirte er doch meinen Paß, und ich kam ohne alle weitere Nachfrage durch alle Vorposten, deren lezten ich eine halbe Stunde über Münchberg heraus antraf.

In Hof kein Militär, aber beherzte Leute, die meinem Schulmeister riethen, nur weiter zu fahren; — eine Stunde vor Plauen die erste Vedette, ein preußischer Husar, der mich frug, wo ich hin wollte, und nachdem er mit mir auf Friedrich Wilhelms Wohl geschnapst, weiter ließ; — ein preußischer Wachtmeister mit einem Piket Husaren, — dito — weiter fort; — in Plauen ein preußisches Kommando. Kaum aus Plauen heraus im Walde, ganz unvermuthet leise hervorschleichend 25 Kosacken mit einem Offizier, lauter alte bärtige Leute, die mich ungefragt vorbey ließen. In Reichenbach alles voll preußischer Husaren, Kosacken. — Wir übernachteten; schon Abends um 8½ Uhr kommen zwey Pulks Baschkiren und Kalmucken, und die ganze Nacht

hindurch hörte das Durchziehen von Kosacken nicht auf. Das Gemurmel, die einzelnen Rufe in der fremden Sprache hatten was Schauriges, Aengstliches. — Nun blieb der Weg nicht mehr leer von einzelnen streifenden Baschkiren, Kosacken und preußischen Husaren. — In Lichtenstein russische Dragoner und Artillerie, und zwar zwey Batterien, jede zu 2 Haubitzen und 8 schweren 6Pfündern; in Langewitz rückten eben zwey Eskadrons preußische grüne Husaren ein — ganz herrliche Leute mit vortrefflichen Pferden, es war eine Lust sie anzusehen, mehrentheils Freiwillige; — Chemnitz ganz voller Truppen von allen Waffen und vor dem Dorfe Wiese, wo wir übernachteten, 40 Kanonen (in Batterien). — Nun wurde es immer voller und voller — MunitionsWagen, Kanonen, Infanterie, Kavallerie, auf dem Marsch vorwärts begriffen. — Noch in Herzogswaldau liefen wir Gefahr, von einem herabrollenden MunitionsWagen alles zerbrochen zu sehen — endlich — endlich in Dresden!

Man kann sich gar nicht denken, wie lebhaft es hier ist — dem König und Kaiser waren 20,000 Mann Garden mit 60 Kanonen gefolgt — alles steht voller Truppen, die aber heute meistens vorwärts sollen. — Funfzig — oder, damit ich nicht vielleicht dem Kellner eine Lüge nachsage, eine Menge weiß gekleideter Mädchen haben den Kaiser bey seinem Eintritt in die Stadt bekränzt. —

Bey der Illumination am 25sten haben Spottverse auf Napoleon geglänzt. Unter andern habe ich selbst noch an einem Fenster die Inschrift gesehen:

Sonst mit Schmerzen,
Heute von Herzen!

Die ganze Nacht hindurch erschallen Hurrah's und russische Volkslieder; es ist ein Leben und Regen ohne Gleichen — russische und preußische Offziere umarmen sich auf den Straßen, und aus allen Tavernen hört man die Namen Alexander und Friedrich Wilhelm!

[10 May 1813.]

Schon am 3t ging ungeheure russische Bagage über die Elbe Tag und Nacht — den 7t verließ der Staatskanzler von Hardenberg mit den Staatsräthen Dresden — den 8t rückte von früh 3 Uhr Ar-

tillerie durch — um 10 Uhr ritt der König von Preußen durch die Stadt — um 11 Uhr brannte die Elbbrücke (der von Holz aufgerichtete Theil zur Communication, da wo die beiden Bogen eingesprengt sind) und beyde Schiffbrücken, deren Kähne brennend die Elbe herabschwammen — der Kanonendonner erschütterte die Fenster der Haüser an der Elbe — um 11¼ Uhr ritt ein französischer Trompeter und ein französischer Uhlan durch die Straßen, Cavallerie, Infanterie folgte, unter dem Gelaüte aller Glocken und von verschiedenen Deputationen empfangen, Se Majestät der Kaiser Napoleon mit zahlreichem Gefolge ein.

Die Russen blieben in der Neustadt, und nun ging ein Tirailliren mit Büchsen hinüber und herüber an, welches bis in die späte Nacht, und den 9t um 3 Uhr wieder anfing und den ganzen Tag wieder bis in die Nacht dauerte.

Sie wissen, daß da, wo das Kreuz auf der Brücke steht, sich zwey steinerne Schilderhaüser befinden; hinter diesen, sowie hinter einigen Steinen, hatten sich russische Jäger postirt und schossen, so wie sich französisches Militair blicken ließ, herüber; ich befand mich auf dem Wall neben dem Theater und konnte sehen, wie sie anlegten, und wie der russische Offizier hin und her sprang, um seine Feinde zu entdecken, und wie er eifrig dem versammelten neugierigen Volke zuwinkte, sich zu entfernen. — Die Kugeln prallten am Schloßthore an, und eine Frau wurde schwer verwundet, so wie ein Knabe erschossen. Den 9t hatten sich französische Jäger auf die Gallerie und auf den Thurm der katholischen Kirche postirt und schossen munter herüber; — jezt flogen KartätschenKugeln (die Russen hatten Geschütz aufgepflanzt) bis in den Neumarkt, und um 1½ Uhr plazte mitten auf dem Altmarkt eine hereingeworfene Granate. — Mit dieser Gefahr unbekannt, ging ich noch Vormittags um 10 Uhr an das Brühlsche Palais und fand in der Nähe des Schloßthors mehrere Menschen, wurde aber in dem Augenblick von einer Kugel, die von der Mauer abschlug, am Schienbein, jedoch so matt getroffen, daß eigentlich nur meine neue Stiefelklappe verwundet wurde, ich aber nur einen blauen Fleck davontrug. — Die wie ein Geldstück plattgedrückte Kugel hob ich zum Andenken auf, und mit diesem Andenken gänzlich zufrieden, uneigennützig nicht noch mehr verlangend, entfernte ich mich ziemlich schnell und gab auch die Idee auf, den Wall zu besuchen, indem eben

in den noch übrigen Schießscharten französisches Geschütz aufgefahren wurde.

An kein Amt, an keine Vesper war zu denken, denn die Kugeln zersplitterten die Fenster der Kirche und schlugen in die Thür ein, so daß schon in aller Frühe ein alter Mann auf der Kirchentreppe erschossen wurde — in das Schloßthor fuhren zischend unaufhörlich Kugeln — kurz in der ganzen Gegend konnte man den Tod der Neugierde sterben. — Die Nacht von gestern auf heute haben die Russen die Neustadt verlassen, und die französische Armee geht, wie man sagt, in zwey Punkten ganz in der Nähe von Dresden, wo sie Schiffbrücken geschlagen, über die Elbe. —

70.

1. Symphonie à grand Orchestre, composée par C. A. B. Braun. No. 4. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

2. Symphonie à grand Orchestre, par J. W. Wilms. Oeuvre 23. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 2 Thlr. 8 Gr.)

[9. Juny 1813.]

Rec. hörte und las beyde Symphonien bald aufeinander, und zwar zuerst die des Hrn. Braun, nachher die von Hrn. Wilms. Der Uebergang von einer zur andern schien ihm so leicht, so natürlich, daß er auch in derselben Folge die Anzeige beyder verbindet. —

In älterer Zeit betrachtete man die Symphonien nur als Einleitungssätze zu irgend einer größern Production; selbst die Ouverstüren der Opern bestanden meistens aus mehrern Sätzen, und wurden Symphonia überschrieben. Unsere großen Meister der Instrumentalmusik, Haydn, Mozart, Beethoven, gaben indessen der Symphonie eine Tendenz, daß sie nun ein für sich bestehendes Ganzes, und zugleich das Höchste der Instrumentalmusik, gleichsam wie Rec. sich einmal schon früher ausgedrückt hat, die Oper der Instrumente, geworden ist. Der Componist hat nun freyen Spielraum, alle nur möglichen Mittel,

die ihm die Kunst der Harmonik und die unendliche Mannigfaltigkeit der Instrumente in ihren verschiedensten Mischungen darbieten, in Anspruch zu nehmen, und so den wundervollen, geheimen Zauber der Musik mächtig auf den Zuhörer wirken zu lassen. Der Zuhörer erwartet dies auch; und schon daraus ergeben sich von selbst die Forderungen, die man mit Recht am Werke solcher Art macht. Es ist auf nichts Geringeres abgesehen, als daß der Componist, ohne die Grazie, die Leichtigkeit, vermöge welcher sich die Sätze zwanglos anreihen und verbinden, zu verleugnen, in die Tiefen der Harmonik eingehe, und zugleich die Instrumente einzeln, und im, auf mannigfache Weise gestalteten Chor, glanzvoll hervortreten lasse. Darf nun auch Rec. dem Componisten des ersten vorliegenden Werks das Lob ertheilen, daß er melodiös und rein geschrieben habe, so sind doch jene höhern Forderungen nicht im mindesten erfüllt. Die Symphonie hat ganz denselben Schwung, wie die ältern Pleyelschen Symphonien, die noch oft genug in kleinern Theatern die Zwischenacte ausfüllen, und in so fern zweckmäßig seyn mögen, als sie die, dem Zuschauer vergönnte Ruhe und Erholung nicht im mindesten stören. Ohne genaue Zergliederung des Werks wird es dem Rec. leicht werden, nur durch Erwähnung einiger Momente des Satzes, sein Urtheil zu rechtfertigen.

Der Einleitungssatz, Grave D moll, fängt mit einer canonischen Imitation der Oberstimme und des Basses an: *(N)* Im dritten Takte eine Fermate auf der Dominante, im fünften wieder eine Fermate auch auf der Dominante: und nun tritt eine Figur in Achteln und Sechzehntheilen ein, die durch ihren fremdartigen Rhythmus den angefangenen pathetischen Gang ganz unterbricht, der im eilften Takt nur einigermaßen durch den in Vierteln fortschreitenden Baß hergestellt wird. Auf den Einleitungssatz soll der Componist viel Mühe verwenden, um ihn über das Gewöhnliche emporzuheben, da der Zuhörer gespannt und seine Aufmerksamkeit ganz auf das Werk gelenkt werden soll. Er ist in gewisser Art die Scene, die im Schauspiel der Dichter gewöhnlich der eigentlichen Exposition vorausschickt, und die er mit irgend einer pikanten Erfindung zu würzen pflegt, um den Zuschauer gleich für die Dichtung einzunehmen. — Das Thema des folgenden Allegro's, aus D dur, ist zwar melodiös, aber in seiner Structur gar zu liedchenmäßig: *(N)* Dasselbe Thema wird ganz in

derselben Form und mit geringer Abänderung des Schlusses vom Tutti wiederholt, und dann führt eine ziemlich verbrauchte Symphonie-Figur in Achteln in die Dominante, in welcher die beyden ersten Takte des Thema wiederkommen. Der Componist wird selbst wol nicht Stellen, wie die folgende, für wirkliche Imitationen im contrapunktischen Sinn halten: *(N)* Eben so wiederholt der zweyte Theil zwar immerwährend das Thema, aber ohne es auf irgend eine Art contrapunktisch zu wenden und zu verschlingen, und nur in dieser Art und nicht immer auf dieselbe Weise hört man das Thema wol so oft gern wiederkehren, da es sonst den gebildeten Kenner und Musiker leicht ermüdet. — Das Larghetto, aus A dur, ist ein recht niedliches Liedchen: Rec. enthält sich aber mehr darüber zu sagen, da der Componist sich selbst eingestehen wird, daß jetzt ein, aus sechs und achtzig Takten bestehender Satz, der nichts enthält als ein und dasselbe Thema, nur durch die Abänderung in Majore und Minore, und durch varirende Figuren, Hinzutreten der Instrumente, geschmückt, wenigstens den wahren Musiker nicht mehr sonderlich anziehn und erfreuen kann. — Das Allegretto, aus D dur, (Menuett) hat einen lebhaften Schwung, wiewol auch hier, und vorzüglich rücksichtlich des Trio, Rec. über den Mangel an Originalität, ja über die etwas verbrauchte Structur des Ganzen klagen muß. *(N)* Rec. hat beyde Themata hergesetzt, und es bedarf dann keiner weitern Anmerkung darüber. Der Schlußsatz, aus D dur, hat ein ziemlich kräftiges und zu contrapunktischen Ausführungen gefügiges Thema: *(N)* Der Componist hat gefühlt, daß, nach der jetzigen Setzart, wenigstens das Finale ein sogenannter gearbeiteter Satz seyn müsse, und es kommen auch wirklich einige Imitationen, dem strengen Styl entnommene Bindungen, und ein Orgelpunkt vor: allein gerade hier zeigt es sich, daß es dem Componisten noch sehr an dem tiefern Studium des Contrapunkts fehlt. Jene Imitationen bewegen sich durch zwey, nur ein paarmal durch drey Stimmen, und werden dann schnell abgebrochen, da ein solcher fugirter, oder auch nur imitirender Satz doch wie ein Strom unaufhaltsam fortrollen muß; und dann sind Sätze, wie z. B. *(N)* wol schon zu sehr verbraucht. Nächst dem, daß schon durch diesen Mangel an Originalität das Werk ermattet, so sind es auch die zu oft im Gange des Stücks angebrachten ganzen Schlüsse, die nicht allein etwas Abruptes hinein-

bringen, sondern auch den ganzen innern Zusammenhang stören. — Unerachtet nun des Rec. Urtheil meistentheils tadelnd zu seyn scheint, so kann er doch nicht umhin, zu wiederholen, daß die Composition melodiös und sehr leicht auszuführen ist: eben darum eignet sie sich aber ganz für kleine, das Schwere gern vermeidende Orchester, und hat daher ihren eigenthümlichen, bezüglichen Werth, den ihr gewiß Niemand absprechen wird.

Nach dem Gefühl und nach der Überzeugung des Rec. steht die Symphonie des Hrn. Wilms, was Originalität, Lebendigkeit und Gewandtheit des Satzes betrifft, viel höher. Es ist nach dem Titel das drey und zwanzigste Werk des Componisten, und obgleich dem Rec. von früheren nur einige vorgekommen sind, so hätte er doch, auch ohne jene Bemerkung auf dem Titel, den geübten und mit dem Satze vertrauten Componisten erkannt. Schon das Bestreben nach einer gewissen innern Gediegenheit, nach dem Höheren, Bedeutungsvollen, thut so wohl, daß man es weniger streng nimmt, wenn freylich auch diese Symphonie jenem Maasstabe, den die Anfangs gedachten genialen Meister nun einmal aufgestellt haben, sich nicht recht fügen will.

Das Werk fängt mit einem feyerlich und ernst gehaltenen Adagio, C moll, an, in dem vorzüglich das Eintreten des Tutti, F moll, im eilften Takte, und die Modulation durch Es dur, F moll, nach C moll, von recht vieler Wirkung ist. Das Allegro, ebenfalls C moll, hat ein kräftiges Thema, welches die Saiteninstrumente unisono vortragen: *(N)* Bey der Wiederholung vom Baß allein, wozu die Klarinetten Accorde aushalten und die Violinen einzelne Noten anschlagen, klingt dasselbe zwar etwas leer, desto wirkungsvoller ist aber die canonische Imitation im ein und dreyßigsten Takte: *(N)* Sehr melodiös und verständig ist auch das zweyte Thema erfunden, da es sich zwanglos mit dem ersten verbindet: *(N)* Ueberhaupt fehlt es dem Satze nicht an sorgfältiger Ausarbeitung, sowol was die Harmonik, als was den effectuirenden Gebrauch der Instrumente betrifft. Phrasen wie *(N)* sind wol in den ernst gehaltenen Symphonien zu vermeiden, da die komische Oper sie nicht allein gebraucht, sondern auch verbraucht hat. — Von dem darauf folgenden Andante (Es dur $^{6}/_{8}$ Takt) läßt sich auch nur Rühmliches sagen; es erinnert lebhaft an mehrere Andante Haydnscher Symphonien, ohne jedoch sklavisch nachgeahmt zu seyn: *(N)*

Der Componist weiß durch mannigfache Modulationen, durch die Kunst der Instrumentirung, 121 Takte hindurch unsere Aufmerksamkeit zu fesseln, und statt dem Tadel Raum zu geben, daß, kürzer, einfacher gehalten, weniger mit bunten Figuren (z. B. im 73sten und 84sten Takte) geputzt, das Andante viel gediegener seyn würde, rühmt Rec. lieber die schöne Stelle, Takt 78, wo mit der Abkürzung des Thema, Flöte, Hoboe, Klarinette und Fagott zu einfacher Begleitung der Hörner und einzeln, pizzicato, angeschlagenen Noten der Saiteninstrumente, nach einander eintreten. — Das Menuetto, Allegro C moll, hat ganz den kühnen, regen Schwung, den man von Sätzen dieser Art verlangt, und die Modulation von C moll in G moll, und dann durch Es dur in C moll ist von guter Wirkung. Gar lieblich ist das Trio, C dur, dessen ersten, sehr einfachen Theil Hoboe, Fagott, Flöte und Hörner allein vortragen, und vorzüglich der in die tiefsten Töne absteigende Fagott recht eingreifend: *(N)* Das Thema des letzten Satzes, C moll $^2/_4$ Takt, besteht eigentlich nur in vier Takten und seine Structur ist recht pikant. *(N)* In mancherley Wendungen und Anspielungen geht nun dieses Thema durch den Satz, bis endlich das zweyte Thema, (der Zwischensatz,) das früher in Es dur vorkam, in dem lichtvollen C dur eintritt; und, nachdem noch zwey Fermaten die Aufmerksamkeit des Zuhörers aufs neue gespannt haben, und das erste Thema auf einer Art Orgelpunkt wiederholt worden ist, schließt das Werk mit einer zwar brillanten, aber etwas verbrauchten Trompetenfigur: *(N)*

Uebrigens ist die Symphonie gar nicht leicht auszuführen, und erfordert vorzüglich recht gute Bläser, die mit der größten Sicherheit fest eintreten, indem oft hier und da kleine Figuren im halben Takt oder nach Pausen ¬ ⫤ eingewebt sind, von denen mehrere noch außerdem manche Schwierigkeit haben. Gut ausgeführt, wird indessen die Symphonie ihre Wirkung nicht verfehlen, doch aber schwerlich einen recht tiefen Eindruck zurücklassen, welches, nach des Rec. Ueberzeugung, daher rühren mag, daß es dem Ganzen an einem bestimmten, festgehaltenen Charakter fehlt, der die verschiedenen Theile in ihrer innersten Verwandtschaft unter einander verbindet, so daß, wie in den Beethovenschen Symphonien, deren oft ganz heterogen scheinende einzelne Sätze bey näherer Betrachtung doch nur aus einem Element erzeugt sind — alles nur auf einen vorgesetzten Zweck hinarbeitet, und sich zum Aus-

druck einer innern Anregung des Gemüths verschmilzt. Diese Sätze sind, gleich den wundervollen Blüthen, die aus den grünen Zweigen wie die Blätter entsprießen, und die in ihren bunten Farben seltsam abstechend doch ein und derselbe Keim gebahr. —

Rec. hatte nichts weniger im Sinn, als den sehr braven Componisten zu tadeln, und seine letzten Bemerkungen entsprangen nur dem ideellen Begriff der Symphonie, der sich, nach dem Studium der oft genannten großen Meister in seinem Innern feststellte. Er hält daher auch die Composition einer Symphonie für nichts weniger, als ein geringes Unternehmen, das nur dann vollkommen gelingen kann, wenn des Componisten Genius, genährt und gestärkt von der Flamme, die jene hohen Geister entzündet, kräftig und frey seine Fittige dem höchsten Ziele entgegen zu schwingen vermag.

71.

Missa a quattro voci coll' accompagnamento dell' Orchestra, composta da Luigi van Beethoven. Drey Hymnen für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, in Musik gesetzt und Sr. Durchlaucht dem Hrn. Fürsten v. Kinsky zugeeignet von L. van Beethoven. Partitur: 86stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 4 Rthlr.)

[Ergänzungen zu Band 2. 16. Juny 1813.]

Dem Rec. ist keine frühere Messe B.s bekannt: um so gespannter war seine Erwartung, wie der geniale Meister die einfachen, herrlichen Worte des Hochamts behandelt haben würde. — [Bd. 2, S. 153, Z. 15 v. u.] Das Gebet, die Andacht . . . [Bd. 2, S. 156, Z. 15 v. u.] des genialen Meisters würdig. Es giebt in dem ganzen Werke keinen Satz, der nicht manche Imitationen und contrapunktische Wendungen enthielte, wiewol keine einzige streng gearbeitete Fuge anzutreffen ist, und alte, an den reinsten Kirchensatz gewöhnte Meister manchen Verstoß gegen denselben rügen werden. Z. B. falsche Quintenfolgen, (nämlich der falschen Quinte auf eine reine) Octavenschlüsse, unharmonische Quer-

stände u. dergl., deren Rec. aber gar nicht weiter erwähnen will, da er in dieser Hinsicht selbst, wenn nur von keinem Choral die Rede ist, wo jeder Accord schwer in das Ohr fällt, ein musikalischer Freygeist zu seyn gesteht, indem er sich darauf stützt, was der alte, gemüthliche Haydn sagte, als Albrechtsberger aus dem reinsten Satz alle Quarten verbannen wollte. — Rec. darf nun, nachdem er sich über Charakter und Structur des Werks im Allgemeinen ausgesprochen, nur in das Einzelne eingehen, in so fern es nöthig ist, sein Urtheil zu rechtfertigen, und auf manchen, wahrhaft vortrefflichen Moment, in dem des Componisten Genius herrlich leuchtet, aufmerksam zu machen.

Ohne alles Ritornell intoniren die Baßsänger allein das Kyrie, dessen liebliches Thema ganz die Bitte eines, von der ihm werdenden Gnade und Erhörung überzeugten Kindes ist. Rec. setzt die ersten eilf Takte in ganzer Partitur her: *(N)* Die dem Meister Haydn eigenthümliche Bewegung der Violinen geht durch den ganzen Satz, ja meistentheils durch das ganze Werk. Im funfzehnten Takte fängt der Sopran eine Figur an, womit der Satz in E moll modulirt, und welche Baß, Tenor und Alt canonisch in der Rückung eines Takts imitiren. Choralmäßig singen dann ohne weitere Begleitung in E dur Sopran, Alt und Tenor, erst Soli, dann der Chor, eben so das Christe eleison, welches von ungemeiner Wirkung ist. Jener imitirende Satz kommt nur noch einmal als Solo des Soprans kurz vor dem Schlusse vor, der auf eine originelle Weise behandelt ist, indem sämmtliche Singstimmen auf der Dominante G beharren, während die Instrumente den ersten Takt des Thema wiederholen. Uebrigens hat dieser Satz eine ganz eigne Modulation, da er sich nur von C dur in E moll, dann, in E dur — in welcher Tonart kurz auf einander vier ganze Schlüsse folgen — und dann, nachdem das Thema nochmals in E dur wiederholt worden, sehr schnell nach C dur zurückbewegt: *(N)* Zur Nachahmung kann Rec. diese Modulation eben nicht empfehlen. — Das Gloria fängt ebenfalls ohne Ritornell mit dem, von Sängern und Bläsern ausgehaltenen C dur-Accord an, zu dem sich die Violinen in Achteln hinaufschwingen. Feurig, glanzvoll rauscht es bis zum siebzehnten Takte hin, wo plötzlich Sänger und Instrumente schweigen, und nur die erste Violine mit dem Violoncell in Vierteln hinabsteigt. Es ist die Vorbereitung zu dem: Et in terra pax, und diese Stelle ist von zu eingreifender

Wirkung, ist in ihrer Einfachheit zu glücklich gedacht, als daß Rec. sie nicht zur augenblicklichen Ansicht der Leser hersetzen sollte: *(N)* Die canonische Imitation in der Octave, die nun eintritt, wird, nachdem sie durch die vier Stimmen geführt, abgebrochen, und der Satz mit abwechselnden Tuttis und Solos durch gar manche Modulation bis in das F moll zum Qui tollis geführt, das in einer rührenden Melodie von dem Alt solo vorgetragen wird. Mit dem Miserere fällt das Tutti ein, und der Baß solo führt den Satz in As dur. Das Suscipe ist mit diesem Gefühl, *(N)* so wie die bald darauf eintretende Imitation, in der sich im Miserere die vier Stimmen bewegen, ächt kirchenmäßig gesetzt. Das Quoniam ist ein recht jubilirendes unisono und mit dem Cum sancto spiritu tritt ein kräftiges Fugenthema, C dur ein. *(N)* Nachdem aber dieses Thema auf die gewöhnliche Weise durch die vier Stimmen geführt worden, wird der Satz wieder schnell abgebrochen, und der Baß allein wiederholt das Thema des Quoniam; die übrigen Stimmen nehmen den ersten Takt des Thema al rovescio auf, und der Satz geht durch: *(N)* in G dur, worin ein ganz fremder Zwischensatz von funfzehn Takten, dessen Motiv in der Fuge durchaus nicht enthalten ist, eintritt. Dann nimmt, zu einem neuen Gegensatze des Basses, der Tenor das Fugenthema von Neuem auf, und nachdem es durch die vier Stimmen und zwar nach A moll geführt, fängt der Tenor eine Engführung an, die zwar nicht strenge dem ursprünglichen Thema gemäß gehalten, aber sehr sinnreich angeordnet ist: *(N)* Mit der canonischen Imitation des zweyten und dritten Taktes vom Thema kehrt der Satz in C dur zurück und macht einen ganzen Schluß, von dem die Stimmen sich unmittelbar zu einem neuen Satze in halben Noten im Amen fortbewegen. Jetzt tritt noch einmal das Quoniam mit dem frühern Thema ein; dann folgt das Fugenthema in Terzen, Sopran und Alt, Baß und Tenor folgen ebenfalls in Terzen, und dann wieder ein ganzer Schluß in C dur. Die erste Violine geht im Fugenthema fort, und der Sopran tritt solo imitirend ein. Das Tutti singt das Amen in ganzen Noten und zwar im ersten Takt das Thema der Fuge *(N)* Jetzt kommt eine Art Orgelpunkt auf der Dominante, der aber nur drey Takte anhält, indem der Baß nachher in der Imitation des Thema fortgeht. Nun kehrt im Tutti, und zwar in ganzen Noten, das Amen wieder, womit der ganze Satz schließt. Es ist dies Cum

sancto der einzige Satz, welcher sich der eigenthümlichen Fuge am meisten nähert. Rec. verweilte daher dabey länger, um sein vorhin ausgesprochenes Urtheil zu rechtfertigen, und er setzt nur noch hinzu, daß er manchen kleinen Verstoß gegen den strengen Satz deshalb nicht rügen möchte, weil die einmal usurpirte Freyheit, die man dem Genius, der durch Anderes so schadlos hält, wol verstattet, keinen Zwang mehr duldet, und das freye Regen und Bewegen im Gefühl eigner Kraft unmöglich für eine Sünde gegen dieses oder jenes, vielleicht wol gar nur conventionelle Gesetz halten zu können scheint. Diese Bemerkung soll auch nur die gar zu strengen Kunstrichter beruhigen, welche sich sonst kopfschüttelnd nicht genug hätten wundern können, wie man dieses oder jenes übersehen habe, u. s. w. —

Das Credo, $^3/_4$-Takt C dur, ist ein lebendiger, feuriger Satz, dessen mannigfache Imitationen, wohlgeordnet, herrlich hervortreten. Nachdem das Et incarnatus, in Es dur, dumpf mit dem Sepultus est beschlossen, hebt im ganzen Takt, von dem Unisono der Saiteninstrumente begleitet, der Baß solo das Et resurrexit an, und auch dieser Satz ist kraftvoll und geistreich mit abwechselnden Tuttis und Solos, so wie in mannigfachen Imitationen, die von der regen Phantasie des Meisters zeugen, durchgeführt. Mit dem Et vitam tritt wieder ein jauchzendes Fugenthema ein: *(N)* Man wird auf die weitere Ausführung begierig und will sich gern den Wellen des dahin brausenden Stroms überlassen: aber auch hier bricht leider der Satz ab, nachdem er durch die vier Stimmen geführt ist, und, außer einer Engführung und der Imitation des zweyten Taktes durch drey Stimmen, wird das herrliche Thema nicht weiter benutzt. — Das Sanctus wird von den meisten Componisten grandios, volltönend, pathetisch gehalten: dem Charakter des Ganzen getreu, ist es aber hier sanft und rührend in A dur, ganzer Takt, geschrieben. Das vier Takte lange Ritornell tragen Violen, Hoboen, A-Klarinetten, Fagotte und Violoncelle vor, und dann treten die Stimmen ohne alle Instrumental-Begleitung ein. Der originellen enharmonischen Ausweichung im siebenten Takte, so wie der ferneren kunstreichen Modulation und der wunderbaren Wirkung der, allein mit den Stimmen anschlagenden Pauke im dreyzehnten, vierzehnten und funfzehnten Takte, gedenkt Rec. nur, um den Zuhörer auf die große Mannigfaltigkeit der Mittel aufmerksam

zu machen, die dem genialen Meister zu Gebote stehen, um auf unser Inneres mit nicht gewöhnlicher Gewalt zu wirken. Das Pleni sunt coeli ist ein jauchzendes Allegro, und das Osanna in excelsis ein kleiner fugirter Satz, wieder mit einem herrlich erfundenen Thema: *(N)* Ungern hört man den Satz so schnell vorüberrauschen: nach der Durchführung durch die vier Stimmen, und nachdem nur der Sopran anderthalb Takte des Anfangs wiederholt hat, bricht er nämlich schnell ab und es erfolgt der Schluß in fünf Takten. —

Sehr sanft, fließend und melodiös fängt ein Quartett der Singstimmen, ohne alle Instrumentalbegleitung, Andante, F dur, das Benedictus an. Später tritt noch ein vierstimmiger Chor dazu, der die vier Solostimmen theils in kleinen Sätzen unterbricht, theils begleitet. Von ganz eigenthümlicher Wirkung ist der erste Eintritt dieses Chors in tiefen, dumpfen Tönen, nachdem der Alt ganz allein ohne alle Begleitung geschlossen: *(N)* Der Satz bewegt sich in künstlichen und sehr melodiösen Verschlingungen der vier obligaten Stimmen und des Chors fort. Der Ausdruck des Ganzen hat etwas unbeschreiblich Rührendes, und die Seele wird von der Ahnung des unendlichen Segens umfangen, der über den ausgeschüttet wird, der da kommt in dem Nahmen des Herrn. — Nach der gewöhnlichen Einrichtung wird nach dem Benedictus das Osanna in excelsis in seiner ersten Gestalt wiederholt. — Das Agnus dei, C moll, $^{12}/_{8}$ Takt, drückt das Gefühl inniger Wehmuth aus, die aber das Herz nicht zerreißt, sondern ihm wohlthut, und sich, wie der Schmerz, der aus einer andern Welt gekommen, in überirdische Wonne auflöst. Sehr originell und wirkungsvoll ist die Instrumentirung und die Structur der ersten acht Takte, die Rec. um so mehr hersetzen darf, als sie den Charakter des Ganzen bestimmen. *(N)* Zwanglos reiht sich, indem der Sopran bis zur Septime von G steigt, dem Agnus das Dona nobis pacem, C dur, ganzer Takt, an. Auch dieser letzte Satz, in seiner Kraft und Lebendigkeit, ist des Meisters würdig. Ob aber Stellen, wie die folgende, welche auch schon bey dem Schluß des Agnus vorkommt, nicht zu opernmäßig klingen, läßt Rec. dahin gestellt seyn; wenigstens dachte er dabey lebhaft an eine ähnliche Figur in dem bekannten Duett der beyden Bässe in Matrimonio segreto. *(N)*

Bey dem Glanz und dem Reichthume des Werks, das der Meister

sichtlich mit Liebe schuf, ist es doch nicht so schwer auszuführen, als es verhältnismäßig seine Instrumentalcompositionen sind. Vorzüglich werden die, an den Vortrag Haydnscher Kirchensachen gewöhnten Sänger und Instrumentisten sich leicht den Gedanken des Componisten fügen. Werden die Tempi übrigens nicht übereilt, so oft dies leider jetzt zu geschehen pflegt; bemühen sich Sänger und Instrumentisten, durch genaues Einhalten der Piano und Forte, und überhaupt aller Ausdrucksmittel, dem genialen Werk sein volles Recht wiederfahren zu lassen: so wird es nicht allein den Kenner, sondern auch den, der in das eigentliche Wesen der Composition nicht einzugehen vermag, auf eine eigenthümliche Weise erheben und rühren. —

Noch sey dem Rec. erlaubt, einige Worte über den deutschen Text zu sagen, der den lateinischen Worten des Hochamts untergelegt und beygesetzt ist. Die drey Hauptheile der Messe [Bd. 2, S. 162, Z. 8 v. o.] sind bekanntlich . . . Den Namen Gott. Von welcher üblen Wirkung gleich Anfangs das „änbeten" ist, darf Rec. nicht erst bemerken. Der Dichter konnte, nach den Worten des Originals, vielleicht nur sagen: Tief im Staube beten wir: Herr, erbarme unser dich — Rec., der übrigens die Geschicklichkeit des deutschen Dichters gewiß nicht verkennt, findet auf allen Seiten Beweise seines obigen Urtheils. Er bricht aber hier ab, da er überzeugt ist, daß jeder Musiker, und jeder Kenner, der die wahre Tendenz der Kirchenmusik und des ihr zusagenden Textes in sich trägt, mit ihm einverstanden seyn, und sich, wenn ihn nicht unabwendbare Verhältnisse bestimmen, lieber des lateinischen Originaltextes bedienen wird.

72.

Ideal einer Schlacht. Ein musikalisch-charakteristischer Versuch für das Pianoforte, von Tobias Haslinger. 10tes Werk. Wien, bey Tob. C. Haslinger. (Preis 2 Fl.)

[16. Juni 1813.]

Leistete das Werkchen, was es ankündigt: Himmel, wie wohlfeil käme man dadurch zu dem, was man durch die ungeheuersten Opfer

noch nicht erblickt hat! Das Ideal einer Schlacht! Aber Hr. H. wollte nur sagen: die Idee von einer Schlacht — ein gewaltiger Unterschied, der dem jetzigen Jahrhundert durch die Praxis, sollte man denken, einleuchtend genug geworden wäre! — Was man nun hier findet, im Ernste nämlich, ist nicht mehr, aber auch nicht weniger, nicht besser, aber auch nicht schlechter, als was, und wie man es seit der längst verschollenen musikalischen Bataille bey Prag, die uns als Knaben auf unsern damaligen Hackebreten so großen Spaß gemacht, hundertmal gefunden hat — nur hin und wieder freylich in modernern Wendungen und unsern jetzigen Instrumenten angemessener: im Scherz aber (hoffentlich!) zeigt sich hier, wo nicht in der Musik, doch in den Ueberschriften, was noch kein musikalischer Schlachtenmaler anzubringen gewagt hat — nicht nur „wie der Feldherr den Entwurf zur Schlacht entwickelt" und sich dabey „seine Ideen durchkreuzen" u. dergl., sondern sogar der „Abend vor der Schlacht", (wo also Nichts geschiehet,) der „Befehl des Feldherrn zur Wegnahme mehrerer Schanzen", ja, wie „der Feind einen großen Fehler begeht, dieser benützt wird, die Cavallerie sich mit Ruhm bedeckt" u. dergl. m. Giebt's doch nichts Wunderlicheres, als die wunderlichen Leute, sagt Sancho Pansa. — Das Werkchen hat ein sehr schönes Aeußere; auch die colorirte Vignette, ein Schlachtfeld vorstellend, nimmt sich im Ganzen recht gut aus.

73.
[Der Hamburger Stuhlwagen.]

[13t July 1813.]

Vorzüglich war ein Hamburger Stuhlwagen, auf dem sich der Unterstaab nebst überflüssigen Mägden, Kindern und Thieren befand, mir so merkwürdig, daß ich nie versaümte mich beym Ein- und Ausladen gegenwärtig zu finden. Nach richtiger Schätzung und Zählung befanden sich darauf: 1 TheaterFriseur, 2 TheaterGehülfen, fünf Mägde, neun Kinder, worunter zwey neugeborene und drey annoch saügende; ein Papagoy, der unaufhörlich und sehr passend schimpfte, fünf Hunde, worunter drey abgelebte Möpse, vier Meerschweinchen und ein Eichhorn. —

Ich schlug vor, ob es nicht räthlich sey, des augenblicklichen Imponirens wegen eine Art Triumphzug in Dresden hinein zu veranstalten, worin jener Hamburger Stuhlwagen die Hauptrolle spielen sollte — das wurde mit großem Beyfall aufgenommen, und die Rollenvertheilung gab Anlaß zu manchem Scherz. Hr. Seconda selbst — er war nicht zugegen, sondern schon in seine Stube gekrochen — sollte in römischer Tracht — er ist ein kleiner alter gebückter Mann mit einem entsetzlich dicken Kopfe und hervorstehenden Glasaugen — als Triumphator auf dem Bocke seines Halbwagen stehen, und durch eine von den Theatergehülfen zu besorgende künstliche Vorrichtung der Papagoy über seinem Kopfe schweben wie der Adler über dem Germanicus. Möpse und Meerschweinchen sollten, wie aus fernen Landen mitgebrachte seltene Thiere, mit köstlichen Blumen geschmückt, von den Mohrensklaven aus dem Azur nachgetragen werden, als Präsent an den König für die erhaltene Erlaubniß u. s. w.

74.

[Die Leipziger Keller.]

[13t July 1813.]

Das Leben in Leipzig ist sehr angenehm und gar nicht so theuer wie man es ausgeschrien. Man würde noch wohlfeier leben, wenn nicht eine ganz fatale Einrichtung statt fände, die manchen Gulden kostet. Auf dem Markte und in der Petersstraße giebt es nehmlich sogenannte italiänische Keller: Marinoni, Treiber, Rossi u. a. m. Geht man nun vorüber, so ist die Straße vor der Thüre so abschüssig, daß man ganz unversehens die Treppe hinunterstolpert; ist man unten, so befindet man sich zwar in einem sehr artig meublirten Zimmer, aber die verdammte Kellerluft — gegen diese muß man ein Glas Bischof oder Burgunder trinken, und einen SardellenSallat mit Muscheln, CervelatWurst, Oliven, Kapern, Luccheseröhl u. s. w. essen — ja diese Einrichtung kostet manchen Gulden! —

75.

1. Ouverture d'Egmont etc. par L. van Beethoven. à grd. Orch. Op. 84. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.).

2. Entr' Actes à grd. Orchestre par L. van Beethoven. (Musik zu Göthe's Egmont.) Op. 84. (Preis 2 Thlr.)

3. Ouverture d'Egmont etc. pour le Pianoforte par L. v. Beethoven (Pr. 12 Gr.)

4. Gesänge und Zwischen-Acts zu Göthe's Egmont für das Pianoforte, von L. v. Beethoven. Op. 84. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Preis 1 Thlr.)

[21. July 1813.]

Es ist wol eine erfreuliche Erscheinung, zwey große Meister in einem herrlichen Werke verbunden, und so jede Forderung des sinnigen Kenners auf das Schönste erfüllt zu sehen. Wahrscheinlich (Rec. sind die näheren Umstände gänzlich unbekannt) wurde B. zum Behuf der Darstellung des Egmont, aufgefordert, die dazu gehörige Musik zu componiren, und er hat bewiesen, daß er gewiß unter vielen Componisten der war, welcher die zarte und zugleich kräftige Dichtung tief in seinem Innern auffaßte: jeder Ton, den der Dichter anschlug, klang in seinem Gemüthe, wie auf gleichgestimmter, mitvibrirender Saite, wieder, und so bildete sich die Musik, die nun, wie ein, aus strahlenden Tönen gewobenes, leuchtendes Band, das Ganze durchschlingt und verknüpft. Um so mehr ist diese Composition ein hoher Gewinn für die Kunst, als wirklich, sonderbarer Weise, ein größeres Göthesches, für die Musik, oder auch nur für den musikalischen Schmuck berechnetes Werk, sich noch keiner gediegenen, classischen Composition zu erfreuen hat. So sinnig z. B. ein Meister der Tonkunst manches gemüthliche Lied von Göthe gesetzt hat, so wahrhaft classisch in dieser Art die Gesänge zum Wilhelm Meister gerathen sind: so mißlungen ist doch die Musik der überaus zarten, lieblichen, dem Componisten recht in die Hand gearbeiteten Claudine von Villa Bella. Rec. darf dies frey sagen, da das Publicum durch gänzliches Nichtbeachten und

Vergessen längst über die Composition den Stab gebrochen hat. Die Lilla, so wie der Triumph der Empfindsamkeit, beydes vielleicht mit geringer Aenderung herrliche Operntexte, sind, so viel Rec. weiß, niemals componirt worden. Die Musik zu Erwin und Elmire ist veraltet, und nur die lustige, echt italienische Buffonade, Scherz, List und Rache, erinnert sich Rec. vor mehreren Jahren in Posen von der Gesellschaft des Schauspiel-Directors, Carl Döbbelin, die sich damals dort befand, mehrmals mit der gerathenen Composition eines unbekannten Meisters aufführen gehört zu haben. Partitur und ausgeschriebene Orchesterstimmen sollen nachher zufällig verbrannt und durchaus nicht mehr zu haben gewesen seyn. — Mancher gute Componist der neuesten Zeit ist um Operntexte verlegen: möge er sich doch zu den classischen Werken des großen Dichters wenden, und durch eine Composition, in der wahre Begeisterung glüht, den noch nicht gewonnenen Kranz zu erringen suchen. — Rec. kommt, nach dieser Abschweifung, die ihm wol erlaubt war, zu dem vorliegenden Werke selbst. —

Das, was in Göthe's Egmont eines jeden Gemüth vornämlich tief anregen muß, ist Egmonts und Clärchens Liebe. Ueber ihre nächste Umgebung hoch erhaben, kann das herrliche Mädchen sich nur mit einer Inbrunst, die wahrhaft überirdisch, die kleinlichen Verhältnisse des Lebens verachtend, über alles diesseits hinausschreitet, an den Helden des Vaterlandes fest anschließen — nur in ihm leben; und, ohne daß er es deutlich ahnet, ist sie ihm selbst das höhere Wesen, das das himmlische Feuer nährt, welches in seiner Brust für Freyheit und Vaterland lodert. Seinen Tod will das Verhängnis, wenn der höchste seiner Wünsche erfüllt werden soll: aber sie geht ihm voran, und in himmlischer Verklärung, als die Freyheit selbst, sichert sie ihm den herrlichen Lohn seines Märtyrerthums zu. Er erkennt, daß die beyden süßesten Freuden seines Herzens vereinigt sind, daß er für die Freyheit stirbt, für die er lebte und focht, und muthig geht er dem Tode entgegen, da er noch kurz vorher von der „süßen, freundlichen Gewohnheit des Daseyns und Wirkens" nicht scheiden mochte. Mancher Componist hätte eine kriegerische, stolz daher schreitende Ouverture zum Egmont gesetzt: aber an jene tiefere, echt romantische Tendenz des Trauerspiels — kurz, an Egmonts und Clärchens Liebe, hat sich unser sinniger

Meister in der Ouverture gehalten. In der düstern Tonart, F-moll, spricht sich eben so Clärchens schwärmerische Liebe aus, als in den verwandten Tonarten, As dur und Des dur, die überirdische Verklärung in hellem Leuchten erglänzt. — Die Ouverture fängt mit einem Sostenuto, $^3/_2$ Takt, und dem von allen Instrumenten, mit Ausschluß der Pauke und der kleinen Flöte, ausgehaltenen F an, und dann tritt ein choralmäßiger Gedanke ein, der in seiner hohen Einfachheit von der herrlichsten Wirkung ist, indem er, wie man es von dem genialen Componisten schon gewohnt worden, den Charakter des Ganzen im voraus getreulich verkündigt: *(N)* Schon im funfzehnten Takte tritt das Thema des folgenden Allegro in Des dur ein, welches alsdann im $^3/_4$ Takt 25 Takte darauf die erste Violine und das Violoncell anfangen: *(N)*

In derselben Einfachheit, wie er angefangen, erhält sich der Componist die ganze Ouverture hindurch, indem die beyden Themata des Sostenuto oft wiederkehren und sich mit dem Allegro verweben. Rec. kann ohne weitere Entwicklung des Einzelnen, von dem er nur sagen darf, daß es sich ganz nach der classischen Manier des Meisters zum Ganzen verschlingt und ordnet, den Leser auf das aufmerksame Anhören der gediegenen Composition verweisen. Er glaubt nämlich, die Tendenz, nach der der Meister arbeitete, so richtig aufgestellt zu haben, daß dem von der Ouverture ergriffenen Zuhörer bey manchen Reden Clärchens, vorzüglich gleich in der ersten Scene mit Brackenburg und der Mutter, und noch in den ersten Scenen des fünften Acts, die in das Innerste dringenden Töne der Klage, so wie die, das höhere Leben verkündenden Accorde bey den Uebergängen in die, dem Haupttone in Moll verwandten Durtonarten, von selbst wiederklingen werden. Rec. erwähnt in dieser Hinsicht nur den Gedanken, der von dem 18ten Takte des Allegro anhebt, so wie den Uebergang in As-dur im 50sten Takte, und die enharmonischen Verwechslungen nach der Wiederholung des Thema, das im Sostenuto vorkam! *(N)* Am Schluß des Allegro tritt noch einmal dieses Thema in der Haupttonart F moll ein, und nun erstirbt der Satz in, ppp. von Hoboe, Klarinette und Fagott ausgehaltenen Accorden. *(N)* Aber nun hebt, erst pp., dann immer steigend und steigend, ein Allegro con brio, F dur, an, das, kriegerisch und lärmend, sich zunächst auf die tumultuarischen Auf-

tritte im Anfange des Stücks bezieht und womit die Ouverture schließt. Auch dieses letzte Allegro ist, ohne alle contrapunktischen Wendungen, einfach gehalten und nur ganz, wie es seyn soll, auf den richtigen Effect berechnet.

Zum ersten Acte gehört noch das Liedchen: Die Trommel gerührt etc. Die Melodie ist sehr einfach, F moll, $^{2}/_{4}$ Takt; nur erhält sie eine sehr pittoreske Begleitung durch die wirbelnde Pauke, die anschlagende kleine Flöte, und durch die kurzen Accorde der Klarinetten, Fagotte und Hörner. Für die Operette würde das Lied ein Meisterstück seyn; für das Schauspiel ist es, nach des Rec. Meynung, viel zu sehr geschmückt. Es ist unausstehlich, wenn in der Oper irgend ein anderes Motiv zum Singen gesucht wird, als das, was überhaupt der ganzen Oper zur Basis dient; nämlich, der erhöhte poetische Zustand, welcher bewirkt, daß des Menschen Sprache in leidenschaftlichen Augenblicken von selbst Gesang wird. Alle die: „Wollen wir nicht ein Liedchen singen?" „Singe einmal mein Leiblied, liebe Tochter" u. s. w. sind daher ungemein lächerlich, da sie in der Oper selbst die Oper vernichten. Im Schauspiel dagegen soll das Lied wirklich ein Lied seyn, wie man es wol im Leben anstimmt, und da vernichtet die Mitwirkung des Orchesters, als etwas ganz fremdartig Hinzutretendes, den eigentlich beabsichtigten Effect des Ganzen. Hört man daher, wenn Clärchen im stillen Hause ein Kriegslied vom Rühren der Trommel und Ertönen des Pfeifchens singt, beydes wirklich: so ist es, als würde man plötzlich aus dem Stübchen, in das zu schauen vergönnt war, hinausgerissen in ein freyes Blachfeld, auf dem Brackenburg und Clärchen in weiter Ferne verschwinden. Rec. würde zu solchen, im Schauspiel vorkommenden Liedern höchstens die Begleitung setzen, welche von den, auf dem Theater befindlichen Personen, wenigstens scheinbar, ausgeführt werden kann.

„Stirb Armer! Was zauderst du? (Er zieht ein Fläschchen aus der Tasche.) Ich will dich nicht umsonst aus meines Bruders Doctorkästchen gestohlen haben, heilsames Gift! du sollst mir dieses Bangen diese Schwindel, diese Todesschweiße auf einmal verschlingen und lösen." —

Mit diesen Worten des unglücklichen Brackenburg schließt bekanntlich der erste Act, und auch diese Klage, so sehr verschieden von

Clärchens Schmerz, hat der Componist in dem Zwischenact sehr sinnig in Tönen darzustellen gewußt. Brackenburg, ein braver, tieffühlender, aber für die Verhältnisse, in die ihn das Verhängnis warf, viel zu weicher Jüngling, sucht mehr in dem Gedanken, sich den Tod zu geben, Trost, als daß er ihn wirklich auszuführen Kraft und Muth haben sollte. Er hat sich schon in das Wasser gestürzt, aber wieder durch Schwimmen gerettet; er führt Gift bey sich, das ihm Clärchen scherzend wegnimmt: als sie aber schon hingeschieden und ihm den Ueberrest des tödtenden Tranks gelassen, wählt er doch das Leben. Ein Andante, A dur, mit einem weichen Thema, mahlt in abgebrochenen Sätzen sehr treffend Brackenburgs Zustand: *(N)* Die Klage verhallt in einzelnen Tönen, und nun fangen die Violoncelle in Sechszehntheilen das Allegro con brio, A dur, an, welches die innere Gährung im Volke, die Unruhe, die Bestürzung der Gemüther, wie sie die ersten Scenen des zweyten Acts darstellen, bezeichnet.

Das merkwürdige Gespräch Oraniens mit Egmont, worin dieser die warnende Stimme des Freundes nicht hören mag, schließt den zweyten Act, und ein Larghetto, Es dur, mit anschlagenden Hörnern und Pauken, mahlt nicht allein Egmonts großes, jedes kleinliche Mißtrauen verachtende Gemüth, sondern führt auch in gleichem Gange zu dem dritten Act, der wieder mit Staatsverhandlungen beginnt. — Rücksichtlich des Liedes: Freudvoll und leidvoll — bezieht sich Rec. auf das, was er bey dem ersten Liede bereits gesagt hat und muß nur hinzusetzen, daß auch, in Hinsicht der Melodie, ihm dieses Lied zu gedehnt, zu opernmäßig behandelt zu seyn scheint. Viel besser, und, in der höchsten Einfachheit, mit dem tiefsten, innigsten Gefühl, hat es Reichardt gesetzt. Der Schluß der beethovenschen Composition artet beynahe ganz in eine Arie aus. —

„So laß mich sterben: die Welt hat keine Freuden auf diese!" ruft Clärchen, und ein jauchzender Satz, Allegro, C dur, tritt ein: aber schon im zweyten Takt eine Fermate; die Hoboe macht eine Cadenz, wieder ein rauschender Takt, und die Hoboe hat eine zweyte Cadenz. — Wäre es nicht ein glücklicher Gedanke gewesen, hierauf die Melodie des Liedes: Freudvoll und leidvoll — eintreten zu lassen? — In der That hat der Anfang des Allegretto auch Aehnlichkeit mit jenem Thema, weicht aber gleich ganz ab. — Der darauf folgende

Marsch ist in der That ein Meisterstück. Er hat so etwas Feyerliches, Grauenvolles, selbst, in den stärkern Stellen, furchtbar Fröhliches, daß man Alba's Miethlinge, sich auf Raub und Mord freuend, einrücken sieht. Der Marsch währt in C moll noch fort, wenn der Vorhang schon aufgezogen ist, und indem er in kleinen, abgebrochenen Sätzen erstirbt, schließt er sich der dramatischen Handlung, die nun beginnt, nämlich der Darstellung des beängstenden Zustandes der Bürger, auf das Beste an.

„Dieß war die Absicht? dazu hast du mich berufen? — Bin ich denn wehrlos?" — Diese Worte Egmonts hört man noch in den ersten drey Takten, womit der vierte Zwischenact beginnt. *(N)* Das folgende Larghetto, $^3/_4$ Takt, mit der dumpf anschlagenden Pauke, verkündigt den Untergang des Helden; das darauf folgende Allegro agitato bezieht sich aber ganz auf Clärchens Zustand und auf die ersten Scenen des folgenden, fünften Acts. Rec. setzt den, in den einfachsten Tönen Herz und Gemüth ergreifenden Schluß her, während dessen der Vorhang schon aufgezogen und Clärchen mit Brackenburg schon aufgetreten ist: *(N)*

Die rührendste Klage spricht die Musik aus, welche Clärchens Tod bezeichnet. Es ist ein Larghetto, D moll, $^9/_8$ Takt, welches die Hörner allein pp. anfangen. Dann treten Hoboen, Klarinetten, später die Fagotte, und erst im siebenten Takte die Saiteninstrumente hinzu. Beym Verlöschen der Lampe schlagen wieder die Hörner allein, und endlich zu dem, von Hörnern und Klarinetten ausgehaltenen D moll-Accord, die Saiteninstrumente einzelne Töne pizzicato an. Das Ganze ist in dem tiefsten Sinn des Dichters, der hier die Mitwirkung der Musik ausdrücklich in Anspruch nahm, aufgefaßt und dargestellt.

In der Schlußscene hat der Componist, von der Stelle an, wo der Dichter Musik vorschreibt — nämlich, als Egmont sich aufs Ruhebett setzt, um zu schlafen — Egmonts Reden melodramatisch behandelt, und, nach Rec. Meynung, sehr wohl gethan. Die musikalischen Phrasen, welche die Reden unterbrechen, sind, mit Einsicht, nicht im mindesten hervorstechend, sondern ganz den Worten sich anschmiegend, behandelt; von irgend einer bunten Mahlerey ist gar nicht die Rede. Im lichtvollen A dur-Accord, und zwar in Sechszehntheiltriolen der Blasinstrumente, wird die himmlische, glänzende Erscheinung der

Freyheit verkündigt. Die weitere Musik ist der vorgeschriebenen Pantomime angemessen, vorzüglich mahlerisch aber von da an, wo die Erscheinung dem schlafenden Helden andeutet, daß sein Tod den Provinzen die Freyheit verschaffen werde, und ihm den Lorbeerkranz des Siegers reicht. Die Trompete fällt ein und eine Art kriegerischen Marsches, jedoch in einfachen, gehaltenen Accorden, drückt mit hohem Pathos die Apotheose des, siegreich für die Freyheit fallenden Helden aus. Man hört die Trommel; bei dem più allegro, in dem die Bläser Achteltriolen anschlagen, verschwindet die Erscheinung und der Satz zerfließt in einzelnen Noten. Ganz in dem Sinne des Dichters schließt der Componist mit einer rauschenden Symphonie, die nur 55 Takte lang, und beynahe ganz aus Schlußfiguren gewebt ist. —

Man ist sonst in beethovenscher Instrumental-Musik an eine reiche Ausbeute genialischer contrapunktischer Wendungen, kühner Ausweichungen u. s. w. gewöhnt: wie sehr der Meister aber mit seinem Reichthum hauszuhalten und ihn zu rechter Zeit zu spenden versteht, beweiset die hier in Rede stehende Composition, die, ohne im mindesten für sich selbst glänzen zu wollen, ganz dem Sinne des Dichters folgt, und sich seiner Tendenz anschmiegt. Rec. bemühte sich daher auch, die gelungene ästhetische Behandlung des, dem Componisten gegebenen Stoffs gehörig ins Licht zu stellen und zu würdigen.

Die Klavier-Auszüge der Ouvertüre und der Zwischenacte sind zweckmäßig, mit Geschmack und Einsicht eingerichtet; sie verdienen in den Händen jedes sinnigen Liebhabers der Tonkunst zu seyn, so wie jede Theater-Direction, die den Egmont zu geben Willens ist, sich in den Besitz der beethovenschen Musik setzen sollte, da sie, mit dem Ganzen so innig verschmolzen, und als wesentlicher Theil desselben, der durchaus nicht fehlen darf, anzusehen ist.

76.

Des Kapellmeisters, Johannes Kreisler, musikalische Leiden.

[Varianten aus der ersten Fassung. Juli 1813.]

[Bd. 7, S. 28, Z. 21 v. u.] . . . Burgunder aufs das Fortepiano hingestellt.

[Bd. 7, S. 28, Z. 16 v. u.] . . . haben mögen. — Ein verfluchter verwünschter Abend — aber . . .

[Bd. 7, S. 29, Z. 2 v. o.] . . . Röderlein hier, wie man zu sagen pflegt ein Haus macht und zwey Töchter hat . . .

[Bd. 7, S. 29, Z. 1 v. u.] Das Talent des Fraülein Röderlein ist in der That gar nicht zu verachten, denn Sie wißen meine Herren und zufällige Leser dieses, daß die jungen hoffnungsvollen Personen höchstens erst zehn Jahre in der Musik unterrichtet werden, und für diese Zeit ist es doch erstaunlich viel Fraülein Nanette [Bd. 7, S. 30, Z. 3 v. o.] eine Melodie . . .

[Bd. 7, S. 30, Z. 6 v. o.] . . . beym achten Mahl, und wenn sie einen Viertels Ton tiefer singt als das Pianoforte steht, so liegt es bloß daran, daß ihr Organ anders gestimmt ist als das Pianoforte wofür niemand kann. — Nach Endigung des Duetts ein Beyfalls-Chorus in deutscher und französischer Zunge. — [Z. 10 v. o.] Nun wechseln . . .

[Bd. 7, S. 30, Z. 9 v. u.] . . . Glas Burgunder! — Die Arie war aus, man applaudirte gewaltig, Fraülein Marie sah die auf dem Schlachtfelde gebliebenen Todten und jemand bemerkte . . .

[Bd. 7, S. 30, Z. 3 v. u.] Ich lächelte ganz dumm! Nun kommt ein junger Elegant gesprungen; er hat unterdessen in den Musikalien gewühlt und bringt den aufgeschlagenen Titus: „o meine Damen! meine Herren! laßen Sie uns etwas mehrstimmiges versuchen, das ist göttlich so am Flügel zu singen wie in der SingAkademie! Hr. Kanonikus Knese singt einen himmlischen Baß, die Damen übernehmen die ganz hohen Stimmen, und ich singe, ohne mich zu rühmen, einen sehr artigen Tenor!" Göttlich! — Herrlich! — ruft alles und der erste Chor des Titus wird abgesungen. — Es ging prächtig! — Der Kanonikus . . . Domkirche; er traf indeßen sehr gut die Noten, wiewohl er das Tempo noch einmahl so langsam nahm und sich daher nach geendigtem Chor noch solißimo vernehmen ließ. Die Andern . . . einiges Entsetzen, so daß zwey etwas nervenschwache Stiftsfraüleins den Saal verlaßen mußten und ein Major, dem ein Spiel darüber verlohren ging, sich so weit vergaß laut herauszuschreyen: Ey Mordtausend Sapperment das nenn' ich brüllen! — Ueberhaupt entstand an den Spieltischen eine merkliche Pause schon deshalb, weil sie nun nicht so wie vorher melodramisch mitwirken konnten welches sich erst

recht artig ausnahm und für den Werth des Einfalls während der Musik sprechen zu laßen, hinlänglich entschied. So z. B. während der Arie: — Ach ich liebte . .. Farbe usw. — Ich trinke ein Glas Burgunder! Mit der größten Lust hatte ich zum Chor mitgehammert, denn ich dachte: das ist die höchste Spitze . . . Baron Schönlauge (mein antiker Tenorist) und sagt . . . ausgewittert und komt gesprungen: „Ach da hat der Herr Kapellmeister Variationen mitgebracht, die soll er uns noch geben — Variationen liebe ich bis zum Wahnsinn aber die von Gelinek sind doch die besten. Der Fat mochte sich einbilden, ich hätte die Variationen mitgebracht, um sie zu spielen und wollte mich jezt bitten laßen, weil ich mich so weigerte. Sie fielen alle über mich her, da dacht' ich: nun so hört [Bd. 7, S. 33, Z. 6 v. o.] . . . heterogene Fratzen-Gesichter vorhielte. Die Augen zu schließen? — Das würde ihm eben so wenig helfen als dem Komponisten, wenn er die Ohren mit Baumwolle verstopfte. Man hört doch zu viel, und dann die Idee, schon die bloße Idee: — jetzt singen sie — nun komt das Horn u. s. w. Der Teufel halte die Gedanken fest.

Enge genug habe ich gekritzelt und doch ist das Blatt voll; indeßen (noch auf dem weißen Rande des Titels will ich Ihnen meine Herrn die Sie mich fragen, warum ich mich denn bey Röderleins so quälen laße, warum ich denn nur überhaupt hingehe, antworten:

> Ich gebe Unterricht, meine Herrn! ich gebe Unterricht — die Verleger sehen jezt nur die allerglänzendsten Sterne, Schwanzsterne sind ihnen am liebsten. —

Ganz aufrichtig bin ich doch nicht gewesen. — Sie errathen es leicht, daß die Röderleinsche Nichte, Fraülein Amalie mich hinzieht mit Banden welche die Kunst geknüpft hat. Ich wünschte Sie hätten einmahl die lezte Scene aus Glucks Armida von ihr singen gehört, denn leicht würden Sie als dann erachten können wie ihr Gesang ein Himmelsbalsam seyn muß, der alle Wunden von den Mißtönen tief geschlagen, auf einmahl heilt. Der GeheimRath Röderlein, welcher eigentlich ein sündhafter Mensch ist, da er weder an die Unsterblichkeit der Seele . . . nachgeahmt werden darf? Ist es nicht unverzeihlich, daß sie dem GeheimenRath schon oft, zumahlen, wenn er etwas getrunken durch ihren Gesang kindische Thränen in die Augen gelockt hat so daß er vor diesem in der That Geheimen nicht sich zu rathen wußte? — wiewohl

er auch wieder jährlich zwey mahl, wenn er zum Tisch des Herrn geht, ehe er in den Wagen steigt, sich einen Choral vorsingen läßt um in eine schickliche Rührung zu gerathen.

Fraulein Amalia treibt ihre Rücksichtslosigkeit . . . Thorschreiber so früh, da mußte der arme Junge in den BedientenRock hinein. Als er den Rhode gehört hatte (er trug Mäntel und Shawls eine Stunde vor dem Schluß nach dem Conzertsaal und lauschte im Vorzimmer) da geigte er ganze Nächte hindurch, so daß der Geheime Rath nicht schlafen konnte und ganz toll darüber ihn fortjagte indem er zugleich als ein kleines Andenken den Abdruck des Solitairs den er an dem Mittelfinger der rechten Hand trägt auf dem linken Backen eingeprägt ihm mitgab. Auf Amaliens und meine Vorbitte wurde er aber nicht allein wieder angenommen sondern er durfte auch avs dem alten Oesterleinschen Flügel der in die Rumpelkammer verwiesen, alle Maüse, die Haus und Hof darinn angelegt, verjagen und ihn in sein entferntes Dachstübchen hinauftragen. — Ich gab ihm die Sonaten von Corelli. „Wirf ihn ab . . .

77.
Drey verhängnißvolle Monathe!
(Auszug aus meinem Tagebuch für die Freunde.)

[15—29 August 1813.]

Dresden Den 15 August 1813.

Schon seit der Feyer des Napoleons Festes am 10t waren täglich Truppen und Geschütz herausgegangen. heute verließ der Kaiser mit den Garden die Stadt und zog fort auf der Straße nach Schlesien, man spricht von einer nahen entscheidenden Schlacht

16, 17, 18, 19.

Gänzliche Todtenstille. — man spricht ganz heimlich, daß Oesterreich den Verbündeten beygetreten.

20.

Es sollen sich Preußen und Russen der Stadt nähern.

21.

Augenscheinliche Retirade der Franzosen von der schlesischen Seite her; eine zahllose Menge Verwundeter auf Wagen — Cavalleristen ohne Pferde — Infanterist[en] ohne Gewehr ppp

22.

Früh Morgens ein ungewöhnliches Hin und Hertreiben in der Stadt — das Militair ist in voller Bewegung — nur mit Mühe gelang es die schwürige Hauptprobe der 'Iphigenia in Tauris' die den Abend gegeben werden sollte zu beendigen, denn während derselben kam die Nachricht daß Thore und Schläge gesperrt sind weil die Russen und Preußen ganz in der Nähe stehen. Pohlnische Offiziere die des Morgens in einem Kaffeehause dicht vor dem Freyberger Schlag Billiard spielten wurden von Kosaken überfallen und gefangen abgeführt. Gegen Abend wurde es ruhiger und 'Iphigenia' wurde wirklich gegeben. — Uebrigens zog ich in aller Eil vom Sande hinein auf die Moritzstraße.

23.

Größere Unruhe als gestern. Man hört ganz in der Nähe Kanonendonner und vor dem Seethor ganz deutlich das Tiralleurfeuer. Auf den Straßen sieht man Verwundete noch unverbunden blutig zurückommen. Zum Theil werden sie auf Schubkarren hineingebracht; in dieser Art begegnete ich auf der Seegasse eine [m] Offizier, dem beyde Augen ausgeschossen waren.

24.

Die Unruhe steigt; Kanonen, Pulverwagen werden im Gallopp zu den Thoren hinausgeführt — immerwährendes Schießen; das schwarze Thor war offen und ich eilte nach dem Linkschen Bade, wo man die franz[ösischen] und feindlichen Batterien von Pirna ganz deutlich arbeiten sehen konte. — Abends wurde in der Stadt vom Walle bey dem Theater Victoria geschossen des Sieges bey Loewenberg wegen, den auch ein öffentlicher Anschlag verkündete. Es hieß darinn: die Cavallerie habe sehr schöne Angriffe gemacht.]

25.

V. M. alles ganz still und ruhig. N. M. hörte man sehr nahe tirailliren; ich ging mit dem Schauspieler Keller zum Pirnaer Schlage heraus, der geöffnet war, und so weit, daß die Linie der franz[ösischen] Tirailleurs nur 50 Schritt vor uns stand. 300 Schritt weiter ritten einzelne Kosaken ganz ruhig hin und her und nahmen gar keine Notiz von dem Plänkern der Fr[anzosen.] Ich sah wie einer abstieg und den Gurt des Pferdes fester schnallte. Plötzlich brachen russische Tiraill[eurs] aus einem Gebüsch hervor und nun wurde das Plänkern hitziger und hitziger — viele Franz[osen] fielen todt und andere kamen blutig und schreiend zurück. Franz[ösische] Bataillone formirten sich und es wurde eine Batterie von vier Kanonen aufgestellt; noch ehe diese anfing zu spielen, kamen aber schon feindliche Kugeln von einer Batterie, die ich nicht bemerkt hatte, und nun sah ich auch wie eine schwarze Linie sich von den Bergen herab bewegte. Da die Kugeln bis dicht vor den Schlag niederfielen, hielten wir es für rathsam mit vieler Schnelligkeit durch das Wilsdruffer Thor zu Hause zu eilen. — Die Nacht hat dem Gefecht (dem ersten das ich so in der Nähe angesehen) ein Ende gemacht. Die Franz[osen] meinen: es sey nur ein Streif Corps das sich Dresden genähert, das ist aber nicht wahr, denn von dem Boden des hohen Nebenhauses, auf den ich stieg, sieht man rings umher eine unzählige Menge Wachtfeuer, auf jeden Fall ist es allso eine starke Armee die Dresden umschließt.

26.

Früh Morgens 7 Uhr wurde ich durch den Donner der Kanonen geweckt; ich eilte so gleich auf den Boden des Nebenhauses und sah wie die Fr[anzosen] in geringer Entfernung vor den Schanzen mehrere Batterien aufgestellt hatten die mit feindlichen Batterien, welche am Fuße der Berge standen, auf das heftigste engagirt waren. Mit Hülfe eines sehr guten Glases konte ich deutlich bemerken daß sehr starke russische und oesterreichische Colonnen (an der weißen Uniform sehr kentlich) sich von den Bergen herab bewegten. Eine Batterie nach der andern rükte näher, die Franzosen retirirten bis in die Schanzen und nun wurde sogar von den Stadtwällen aus grobem Geschütz gefeuert; der Kanonendonner wurde so heftig daß die Erde bebte

und die Fenster zitterten — Die Russen hatten den großen Garten erstürmt so wie die Preußen die Schanzen vor der Fridrichsstadt — ersteres konte ich sehen. Die Nachricht kam, daß der Kaiser eintreffen würde, ich eilte daher auf die Terrasse des Brühlschen Gartens an der großen Brücke. Um 11 Uhr kam der Kaiser auf einem kleinen falben Pferde über die Brücke schnell geritten — es war eine dumpfe Stille im Volk — er warf den Kopf heftig hin und her und hatte ein gewisses Wesen was ich noch nie an ihm bemerkte — er ritt bis vors Schloß, stieg aber nur wenige Sekunden ab und ritt wieder an die Elbbrücke wo er umgeben von mehreren Marschällen still hielt — Die Adjutanten sprengten ab und zu und holten Ordres die er allemahl in kurzen Worten aber sehr laut ertheilte — er nahm sehr haüfig Tabak und schaute noch haüfiger durch ein kleines TaschenPerspektiv die Elbe herab. Die Garden kamen im Doppelschritt über die Brücke und eilten, nachdem sie eine sehr kurze Zeit auf dem Platz vor dem Kaiser gehalten, zu den Thoren heraus | Ich mußte fort weil der Brühlsche Garten besezt wurde und ging wieder auf mein Observatorium. Zwischen 4 und 5 Uhr donnerten die Kanonen am heftigsten — Schlag auf Schlag — man konte die Kugeln sausen hören, ich bemerkte es zuerst, man wollte mir es aber nicht glauben, gleich darauf stürzte aber in einer Entfernung von höchstens 25 Schritt eine Feuermauer von einer Kugel getroffen ein, und nun war es wohl klar, daß Geschütz auf die Stadt gerichtet worden. — Wir gingen herab da unser Auffenthalt oben jezt lebensgefährlich wurde. Eben wollte ich in meine Hausthüre treten als zischend und prasselnd über meine[n] Kopf eine Granate wegfuhr und nur 15 Schritte weiter vor der Wohnung des Gen. Gouvion St. Cyr zwischen vier gefüllten Pulverwagen die eben zur Abfarth bereit standen, niederfiel und sprang, so daß die Pferde sich baümend Reißaus nahmen. — Wenigstens dreyßig Personen standen daneben auf der Gasse, und außerdem daß die Pulverwagen verschont blieben, deren Explosion das ganze Stadtviertel vernichtet hätte, wurde kein Mensch, kein Pferd beschädigt; es ist unbegreiflich wo die Stücke der Granate geblieben sind, da in unserm Hause nur ein ganz unbeträchtliches gefunden wurde, welches die Fensterladen des untern Stocks zerschlagen [hatte] und in ein unbewohntes Zimmer gefallen war. Wenige Minuten darauf

kam eine zweite Granate und riß ein Stück vom Dache des gegenüberstehenden Cagiorgischen Hauses weg und drückte drey Fenster der Mezzane zusammen, daß das Holzwerk und die Ziegelsteine prasselnd auf die Gasse stürzten — bald darauf fiel eine dritte in der NebenGasse in ein Haus, und es war mir klar daß eine Batterie gerade auf unser Stadtviertel spielte — Alle Bewohner des Hauses — Frauen — Männer — Kinder, versammelten sich auf der gewölbten steinernen Treppe des ersten Stocks die aus der Richtung der Fenster lag! — Da gab es bey jeder Explosion der jezt haüfige[r], doch in größerer Entfernung hineinfallenden Granaten ein Jammern und Wehklagen! — Nicht einmahl ein Tropfen Wein oder Rum zur Herzstärkung — ein verdamter ängstlicher Auffenthalt — ich schlich leise zur Hinterthür heraus und durch Hintergäßchen zum Schauspieler Keller der auf dem Neumarkt wohnt — wir sahen ganz gemüthlich mit einem Glase Wein in der Hand zum Fenster heraus, als eine Granate mitten auf dem Markte niederfiel und plazte — in demselben Augenblick fiel ein Westphälischer Soldat der eben Wasser pumpen wollte, mit zerschmettertem Kopfe todt nieder — und ziemlich weit davon ein anständig gekleideter Bürger — Dieser schien sich aufraffen zu wollen — aber der Leib war ihm aufgerissen, die Gedärme hingen heraus, er fiel todt nieder *) — noch drey Menschen wurden an der FrauenKirche von derselben Granate hart verwundet — Der Schauspieler K[eller] ließ sein Glas fallen — ich trank das meinige aus und rief: „Was ist das Leben! nicht das bischen glühend Eisen ertragen zu können, schwach ist die menschliche Natur!" — Gott erhalte mir die Ruhe und den Muth in LebensGefahr, so übersteht sich alles besser! — Es gelang mir den Kaufmann Schmidt aus seinem verschlossenen Gemach hervor zu treiben, der belud mich mit Wein und Rum für mich und meine Hausgenossen. Ich trat wieder ein wie eine Erscheinung des Trostes und der Beruhigung — Eine der Frauen (Mad. Stein) die gerade im obersten Stock wohnte, hatte den Muth gehabt allerley nützliche Lebensmittel herabzubringen — Das war alles bonum com-

[* Am Rande:] (Zu bemerken: fünf Minuten später ritt der Kaiser über den Neumarkt, gerade wo der Bürger getroffen, nach dem Pirnaer Thor)

m[une,] und uns Allen die wir keinen Mittag gegessen, schmeckte es im Bivouaq auf der Treppe herrlich, das KelchGlas ging fleißig herum und unter dem Donner der Kanonen, unter dem Prasseln der Granaten ging uns allen ein fröhlicher guter Humor auf, der immer der Nachklang einer durch Gefahr exaltirten Stimmung ist. Erst als es ganz finster war | ließ das Schießen nach. Die [französischen] Garden hatten, wie man nun erfuhr, die genommenen Schanzen wieder erstürmt und die verbündete Armee sich auf die Höhen zurückgezogen. — Das Kammermädchen der Gräfin Breza trat vor die Hausthüre, vor welcher der Wagen stand der die Gräfin in Sicherheit in ein anderes Stadtviertel bringen soll[te] | in eben demselben Augenblicke wurde sie aber von einer Granate im strengsten Sinn des Worts zerrissen. Einer Hebamme auf der Pirnaer Vorstadt wurde, als sie zum Fenster hinausschaute, der Kopf weggerissen; eben so verlohr ein Handlungs Commis der im Comtoir saß den Arm. Noch mehrere Bürger sind theils verwundet theils getödtet.

Den 27.

Die Nacht verging ruhig. Erst um 8 Uhr Morgens ging eine lebhafte Kanonade an daß die Fenster bebten — es fiel unaufhörlich Regen, man konte daher nicht viel bemerken. Nachmittags entfernte sich das Schießen und man erfuhr daß die russi[sche] und oesterr[eichische] Armee 5 St[unden] weit zurückgedrängt worden. Abends kamen ungefehr 2 bis 300 russische und pr[eußische] und wohl an 10000 oesterr[eichische] Gefangene wie auch 4 oesterr[eichische] Fahnen und 6 Kanonen

D. 28.

Die Russen und Oesterr[eicher] stehen auf den Höhen von Kesselsdorff, man hört sehr deutlich Kanonen und Pelotonfeuer. Ueb[er] die Elbbrücke bemerkte ich eine augenscheinliche Retirade der Franzosen, und die Nachricht, daß bey Berlin die Fr[anzosen] geschlagen sind, ist daher wahr. —

D. 29.

Heute ging ich vor den Moszynskischen Garten und sah zum erstenmahl in meinem Leben ein Schlachtfeld — Erst heute hatte

man angefangen aufzuraümen und zwar wurden, wie ich bemerkte, zuerst die gebliebenen Franzosen nackt ausgezogen und in große Gruben zu 20, 30, verscharrt — Hier hatten die russischen Jäger unter dem wüthenden Feuer der franz[ösischen] Kanonen gestürmt, das Feld war daher überdeckt mit Russen, zum Theil auf die schrecklichste Weise verstümmelt und zerrissen — So z. B. sah ich einen, dem gerade die Hälfte des Kopfs weggerissen — ein scheußlicher Anblick — Pferde — Menschen — daneben Gewehre — Säbel — gesprengte Pulverwagen — Tschakos — Patrontaschen — alles in wilder Unordnung durch ein ander geworfen — Auf manchem unverstümmelten Gesicht sah man noch die Wuth — den Grimm des Kampfs — einer hatte gerade in die Patrontasche gegriffen um frisch zu laden und so hatte ihn der Todt getroffen — Ein russ[ischer] Offizier, ein herrlicher schöner Jüngling (höchstens 23 Jahr) | hielt noch den Säbel über dem Kopfe geschwungen in der rechten Hand und war so zum Tode erstarrt — Eine Kano[nen]Kugel hatte ihn gerade auf der Brust am linken Arm getroffen, diesen weggerissen und die Brust zerschmettert — sein Tod war leicht! — Mir schien es als bewege sich etwas im Grase in geringer Entfernung, ich theilte es meinem Begleiter dem Advokaten Conradi mit, wir gingen darauf zu, und siehe da ein Russe, dem beyde Füße auf das jämmerlichste zerschossen waren so daß alles von geronnenem Blute klebte, saß ganz gemüthlich aufrecht und zehrte von einem Stück Kommisbrodt. So lag der Mensch seit dem 26 Aug. N. M. und war der starken Verwundung unerachtet frisch und munter. Er zeigte uns seine leere Feldflasche und Conradi eilte sie mit Wasser zu füllen — wie gut war es, daß ich

78.

[Der goldene Nachttopf.]

[19t August 1813.]

In keiner, als in dieser düstern, verhängnisvollen Zeit, wo man seine Existenz von Tage zu Tage fristet und ihrer froh wird, hat mich das Schreiben so angesprochen, — es ist, als schlösse sich mir ein wunderbares Reich auf, das, aus meinem Innern hervorgehend und sich gestaltend, mich dem Drange des Äußern entrückte. — Mich beschäftigt

die Fortsetzung der „Fantasiestücke in Callot's Manier" ungemein, vorzüglich ein Mährchen. Turban und türkische Hosen sind ganz verbannt — feenhaft und wunderbar, aber keck ins gewöhnliche alltägliche Leben tretend und seine Gestalten ergreifend soll das Ganze werden. So zum Beispiel ist der geheime Archivarius Lindhorst ein ungemeiner arger Zauberer, dessen drey Töchter, in grünem Gold glänzende Schlänglein, in Krystallen aufbewahrt werden; aber am heiligen DreyfaltigkeitsTage dürfen sie sich drey Stunden lang im Hollunderbusch an Ampels Garten sonnen, wo alle Kaffee- und BierGäste vorübergehen — aber der Jüngling, der im FesttagsRock seine Buttersemmel im Schatten des Busches verzehren wollte, an's morgende Collegium denkend, wird in unendliche wahnsinnige Liebe verstrickt für eine der Grünen; — er wird aufgeboten — getraut — bekommt zur Mitgift einen goldenen Nachttopf mit Juwelen besezt; — als er das erstemal hinein . . . ., verwandelt er sich in einen MeerKater u. s. w. — Gozzi und Faffner spuken!

79.

[Erklärung der Titelvignetten zu Band 1 und 2 der „Fantasiestücke in Callots Manier".]

[8t Septbr: 1813. Mit 2 Abbildungen.]

Spricht Sie denn nicht das Geheimnißvolle der Musik in den Harfentönen an, die dem altdeutschen Troubadour an dem mysteriösen Bildniß der Isisköpfigen Sphinx beym Aufgang der Sonne erklingen? — Den Jokusstab schwingt der Humor, aber er krönt mit Dornen, und dem magnetisch schlafenden drohen spitze Dolche —

80.

[Die Herrlichkeit des lebendigen Lebens.]

[8t Septbr: 1813.]

Was ist der Mensch o Gott! pflegte ich oft andächtig zum Himmel blickend zu sagen, wenn mir der Chambertin Prima recht gut mundete, in diesem Ausruf über die Nichtigkeit alles menschlichen Thuns und Treibens tröstete mich aber gerade die Ueberzeugung vom Gegentheil

Blatt 68





— denn nie fühlte ich die Herrlichkeit des lebendigen Lebens mehr als eben da! und jener Ausruf war so gut wie die Ausforderung eines unbekannten Wiedersachers im höchsten Uebermuthe, so wie im Shakespear die besoffnen Schlingel die unverwundbare Luft mit ihren Streichen zu verletzen trachten! —

81.

[Kriegs-Erlebnisse.]

[1t Decbr: 1813.]

Hier habe ich nun alles erlebt, was man in der nächsten Nähe des Krieges erleben kan — ich habe Scharmützel — eine bedeutende Schlacht, (am 26 Aug:) deutlich angesehen, habe das Schlachtfeld besucht, kurz, meine Erfahrungen sind in dieser Art nur zu sehr bereichert worden — HungersNoth und eine Art Pest (die zum Theil noch herrscht und nur noch vorige Woche 280 Personen bürgerl[ichen] St[andes] weggerafft hat) mußte ich auch ausstehen, aber unerachtet aller in der That entsetzlichen Ereignisse habe ich nie den Muth verlohren, ja als die Kanonen rings um Dresden donnerten, so daß die Erde bebte und die Fenster zitterten, ist mir ein besonderes vorahndendes Gefühl gekommen, daß der so lange ersehnte Augenblick der wieder erlangten Freyheit nicht mehr fern seyn könne! — Schon am 11t Oktober hatte ich die Freude mit eignen Augen ziemlich nahe (ich konte es nicht lassen hinaus zu laufen und mich auf einen Hügel zu stellen) zu sehen, wie die Franz[osen] aus ihrem verschanzten Lager dicht vor den äußern Schanzen von D[resden] herausgetrieben wurden, ihre Baraken anzündeten, und mit einer Schnelligkeit davon liefen, die ich der Nation immer zutraute. Ein gleiches Schauspiel erfreute mich am 13 8br — 16 8br und später am 6t Novbr., wo ich mittelst eines sehr guten Glases vom Thurm der Kreuzkirche sah, wie der Hr. Graf von der Lobau, der sich mit 12 bis 15 000 Mann nach Torgau durchschlagen wollte, von den Bolsdorfer Höhen herabgetrieben und bis unter die Kanonen von Dresden getrieben wurde. — Die Anstalten waren übrigens seit dem 4 Novbr. von der Art, daß man hätte glauben sollen, die Fr[anzosen] würden jede Straße vertheidigen und sich bis auf den lezten Mann wehren. Denn nachdem

sie die äußern Schanzen verlassen müssen, sperrten sie die Schläge und Thore und verschanzten die Hauptstraßen der Vorstädte hauptsächlich mittelst mit Sand gefüllter Kisten und Tonnen. — Um so drückender war uns Einwohnern das alles, weil wir trotz aller Vorsicht der fr[anzösischen] Behörden von den glorreichen herrlichen Siegen bey Leipzig und Erfurt sehr gut unterrichtet waren. Schon am 10t erfuhren wir den Abschluß der Capitulat[ion] und mein Gefühl war wirklich unbeschreiblich, als ich die stolzen übermüthigen Franzosen schmachvoll ohne Waffen abziehen sah! — Wie die Spizbuben das herrliche Dresden auf wirklich sinnreiche Weise verwüstet und ruinirt haben, davon haben Sie keine Idee — beynahe alle Lustörter (der große Garten, der Mosczynskische Garten, das Feldschlößchen u. s. w.) sind bis auf den Grund verwüstet und zwar meistens ohne Noth — die herrlichen Alleen meistens umgehauen u. s. w. — Jezt athmet man wieder frey, und ich denke, die bessere Zeit liegt uns ganz nahe!

[28t December 1813.]

Leipzig hat dadurch, daß sich hier das Schicksal Deutschlands durch eine Schlacht, die so glorreich, als Napoleon nie eine erfocht, gewonnen wurde, entschieden, ein so hohes Interesse erhalten, als nie zuvor; die Menschen sind, unerachtet noch so vieles zu thun, heiterer, freundlicher geworden. — In den öffentlichen Haüsern kehrt das alte Leben zurück, und man sieht mit freudiger Erwartung einer reichen ergiebigen NeujahrsMesse entgegen. — Die Feyer des AlexanderTages am 24t war wahrhaft herzlich gemeint; im Theater gaben wir Faniska von Cherubini, und als ich vor dem Anfange und in den Zwischenakten fleißig pauken und trompeten ließ, erdröhnte das Haus von dem Vivat der Deutschen und dem Hurrah der Russen.

82.

[Die Curen des Dr. Kluge.]

[28t December 1813.]

Ich müßte eine Brochure schreiben, um nur etwas in die wahrhaft herrlichen Ideen einzugehen, die ich als von ihm herstammend hörte. — Nur so viel, daß er bei Gesunden alle Präservative, die den

ordinairen Lebensgang unterbrechen, selbst alle ungewöhnliche Raücherung verwirft. — Ich wenigstens meine auch, daß schon alles ungewöhnliche die Fantasie, die bei jener Krankheit so wichtig eingreift, spannt und den todten Leichnam zur Empfänglichkeit reizt. — Daß man sich nicht unnöthigerweise in die Nähe Nervenkranker begeben solle, unterliegt keinem Zweifel, die große Scheue in Haüser zu gehen, wo Kranke gestorben sind, oder gar nur vorbey zu gehen, taugt den Teufel nichts; meinen brennenden Zigarro im Munde wandle ich gemüthlich hin, wo mich meine Pflicht hinruft oder auch das Vergnügen, nachdem ich morgens mein gutes Gläschen ächten Jamaica-Rum, den man, Gott sey es gedankt, wieder in civilem Preise haben kann (1 rth 8 gr die große Flasche), genossen. — Beides sind keine ungewöhnliche Präservative und angenehm zu gebrauchen. — Rücksichts der Behandlung wirklich nervös Erkrankter weiß ich nur so viel, daß man sowohl in Dresden als hier Anfangs mit vieler Behutsamkeit brechen läßt, dann aber, hat die Krankheit einen hohen, lebensgefährlichen Grad erreicht, sehr oft mit Glück Vesikatore auf Brust und Rücken anwendet. Der KammerMusikus Dunkel in Dresden bekam vom Dr. Rublack ein Vesikator wie eine Zwangweste, und der Mann wurde dadurch ganz vernünftig, wandelt jezt wieder unter den Menschen und geigt sehr! —

83.

Oratorium: Christus, durch Leiden verherrlicht. Passionsmusik für vier Singstimmen und Chor, mit Begleitung des ganzen Orchesters. Partitur. Componirt von August Bergt. 10tes Werk. I. Abth. II. Abth. Leipzig, im Verlag b. Friedr. Hofmeister. (Preis I. Abtheil. 2 Rthlr. 8 Gr., II. Abtheil. 2 Rthlr.)

[5. Januar 1814.]

Die Erscheinung eines Werks für die Kirche, und vorzüglich eines Oratoriums, ist jetzt etwas Seltenes. Um so mehr ist es zu beachten, wenn ein wackrer Componist, mit den tieferen, theoretischen Kennt-

missen, die nun einmal, um im Kirchenstyl zu schreiben, unerläßlich sind, reichlich ausgestattet, es unternimmt, in diesem verarmten Fache zu arbeiten.

In alter Zeit begeisterte den Musiker ein wahrhaft, frommer Sinn, und, die Geheimnisse der Religion lobsingend und preisend, schien der dem Irdischen entrückte Geist das Heiligste zu ahnen; ja, der verheißenen Seeligkeit schon hienieden theilhaftig zu werden. Die heilige Musik erweckte in dem Menschen ein höheres Seyn, und die Kraft, das, was im Innern erklungen, auszusprechen, war wie ein herrlicher Lohn der wahrhaften Erkenntnis und des wahrhaften Glaubens, den Geweiheten verliehen. Wie so wunderbar, so geheimnisvoll, gleich einer Musik aus der anderen Welt, ertönen uns die höchst einfachen, choralartigen Gesänge der Allegri, Perti, Durante, Benevoli u. a. m. Dieser einzig wahre, hohe Kirchenstyl mußte verloren gehen, so wie Lebensweise und Sitte, ja manche kirchliche Neuerungen, der religiösen Tendenz, die aus dem Innern entspringen muß, und sich nicht aneignen läßt, entgegenstrebten. Selbst der reiche Schmuck, den die Musik erhielt, war jenem Styl zuwider. Aber ungeachtet der große Händel diesen Schmuck in seinen Oratorien nicht verschmähte: so ist es doch die wahre, religiöse Begeisterung, die in seinen geistlichen Werken glüht und das Gemüth zu dem Göttlichen emporhebt. Händel unternahm es, das große, wunderbare Geheimnis unserer Religion in Tönen zu verkünden, und so entstand das Oratorium aller Oratorien — der Messias. Wie das Innere des Meisters so ganz von der überirdischen Größe des Gegenstandes erfüllt war, zeigt schon der Umstand, daß er jeden andern Text, der vielleicht, so wie viele andere, die später componirt wurden, recht eigentlich ins Drama gefallen wäre, verschmähte, und sich streng an die kräftigen Sprüche der Bibel hielt, die das Werk der Erlösung von der Verkündigung des Heilandes durch die Propheten bis zur Vollendung in erhabenen Worten aussprechen. So unterschied sich der Messias schon in Hinsicht des Textes von den übrigen Oratorien desselben Meisters. Es giebt darin keine bestimmten Personen, die, in dramatischer Handlung zusammentretend, sprechen, und eben so wenig werden die Begebenheiten, die das große Werk in sich schließt, auf frostige Weise erzählt; und doch geht alles lebendig bey der Seele des Zuhörers vorüber, daß er mitten in den Erschei-

nungen jener Zeit wandelt, und selbst sich unter dem Volke befindet, das alle Empfindungen, die die sichtbarlichen Wunder in ihm erregen, laut ausspricht. Wie so ganz aus dem Werke selbst, nach dieser Einrichtung, da die Begebenheiten nach den Worten der Bibel angedeutet und zugleich ihre Wirkungen im Volke hervorgerufen werden, die Recitative, Solos, Arien und Chöre entstehen, leuchtet ein, und Rec. ist überzeugt, daß nur auf diese Weise das Heiligste würdig gesungen werden kann, alles Dramatisiren dagegen, wenn nicht ganz wider die religiöse Tiefe des Gegenstandes ist, doch sehr leicht auf Abwege leitet, in welchen sich das Heilige bis zum Gemeinen und Alltäglichen verirrt. — Der hohe Standpunkt, von dem sonst in alter Zeit, vorzüglich in Spanien, mit der inbrünstigsten Andacht geistliche Schauspiele gesehen wurden, möchte leider uns wol unzugänglich seyn und bleiben, und die Zwittergattung des dramatisirten Oratoriums jene wahrhaft grandiosen Schauspiele unmöglich ersetzen können. Nur die Einrichtung des Textes, wie sie der Messias hat, ist, nach Rec. Meynung, die einzig wahrhafte für Oratorien, die unmittelbar von dem höchsten Geheimnisse unserer Religion sprechen. Was nun aber die Musik betrifft, so versteht es sich von selbst, daß der Componist sie aus der innersten Tiefe seines, von Glauben und Liebe entzündeten Gemüths schöpfen müsse. Es wird nicht genug seyn, das Alltägliche zu vermeiden, jeden Gedanken, der irgend an Profanes erinnern könnte, jeden weltlichen Prunk zu verbannen: nein, jeder Ton muß in religiöser Begeisterung empfangen seyn; so aber das Ganze wie in göttlicher Weihe, das Hohe und Heilige verherrlichen und den Zuhörer mit wahrer Andacht erfüllen, daß er dem Irdischen entrissen, sein Gemüth ganz dem Himmlischen zuwendet, das Glauben, Liebe, Hoffnung und Trost in seine Seele gießt. — Rec. meynt, daß es diesem nach nicht sowol eine schwere Sache sey, ein gutes Oratorium zu schreiben, als daß der Componist sich streng prüfen müsse, ob sein Inneres in wahrer, hoher Andacht erglühe, und die Begeisterung in ihm Töne und Melodien erwecke, die das Heilige wunderbar verkünden, so daß der Zuhörer niemals an Irdisches, und, um es recht bestimmt auszudrücken, an schon im profanen Leben Gehörtes erinnert werde. Daß viele Componisten diese Prüfung nicht anstellen mögen, oder im voraus wissen, wie es mit der innern Andacht beschaffen sey: hierin

mag vielleicht mehr unsere Armuth an wahrer Kirchenmusik ihren Grund haben, als in dem Mangel theoretischer Kenntnisse, wie man sonst wol glauben möchte. —

Der Text des vorliegenden Oratoriums erzählt in oft nicht sonderlich gewählten Worten die Leidensgeschichte Jesu; bald treten auch bestimmte Personen in dramatischer Handlung auf: und schon deshalb würde Rec. schwer daran gegangen seyn, diesen Text zu componiren. Hr. B., der vielleicht andere Ansichten hat, als Rec., that es nun einmal, und seinem Werke gebührt das gerechte Lob, daß es fleißig gearbeitet, in einem fließenden Styl geschrieben, und, bis auf sehr wenige Ausnahmen mit Einsicht und Geschmack instrumentirt ist. Die fugirten Chöre zeugen von den tieferen theoretischen Kenntnissen, deren Rec. schon Anfangs erwähnte, und er wurde um so mehr durch eben diese Fugen erfreut, als er sie in der Kirchenmusik durchaus nicht vermissen mag. Nicht dadurch, daß es nun einmal gewöhnlich, in der Kirche Fugen zu hören, glaubt er nämlich seine hohe Theilnahme erweckt zu sehen; sondern er findet darin einen tiefern Grund, daß durch das allmählige Eintreten der verschiedenen Stimmen in den beständigen harmonischen Verschlingungen derselben, auf das lebhafteste ein Volk oder eine Gemeinde dargestellt werde, deren Glieder sonst in Meynung und Charakter merklich verschieden, doch wie von einer Idee begeistert, eins und dasselbe, nur nach ihrer individuellen Art, aussprechen. Die Figuren dieses magischen Bildes bewegen sich lebendig und man steht unter ihnen, schauend die Begebenheit, von der sie ergriffen. — So rühmenswerth nun Rec. das vorliegende Werk in dieser Hinsicht findet, so muß er doch gestehen, daß, nach seiner Meynung, der Componist jene höhern Forderungen, die an den wahren Kirchencomponisten gemacht werden dürfen, keinesweges erfüllt hat, und es mag auch vielleicht in dem Text liegen, daß es dem Werk eigentlich an einem wahrhaft durchgehaltenen Styl mangelt. Rec. ist weit entfernt, dem braven Componisten nur im mindesten zu nahe zu treten: eine genauere Beleuchtung seiner Arbeit mag nun von der Achtung, die er gegen ihn hegt, zeugen, aber auch zugleich sein Urtheil über Gedicht und Musik rechtfertigen. —

Das Werk fängt mit einem Satz an, der, Intrata überschrieben, ein Choral ist, den Klarinetten und Fagotte vortragen, zu denen nach

den beyden ersten Absätzen Hörner, Violen und Bässe hinzutreten. In so fern jeder Einleitungssatz das Gemüth des Zuhörers gerade in die Stimmung setzen, die dem Werke zusagt, und wie in fernen, geheimnisvollen Anklängen schon alles das ertönen lassen soll, was dann in dem Werke selbst näher und näher andringend, zuletzt die Seele des Zuhörers gewaltsam ergreift und mit sich fortreißt, möchte wol der Componist eines bedeutenden Werks eben den Anfang desselben recht sorglich beachten. Nach Rec. Meynung ist daher, von jenem Gesichtspunkt ausgegangen, der Einleitungschoral dieses Oratoriums viel zu schwach und unbedeutend. — Das kurze Ritornell des folgenden ersten Chors in C moll spannt ungleich mehr den Zuhörer, und es ist überhaupt dieser Chor, vorzüglich in den Worten: Verachtet wie eine haupt dieser Chor, vorzüglich in den Worten: Verachtet wie ein Schwacher etc. und: Ist das der Tugend Lohn — von recht vieler Wirkung. Nur enthält er einen Satz, der in der That das Ganze störend zerreißt; es ist die Melodie der Worte: Jesus Christus blutet — welche von Blasinstrumenten chormäßig wiederholt wird, und ihrer ganzen Structur nach, an einen gewissen, so gemeinen Gesang erinnert, daß wir ihn in diesem Zusammenhange nicht einmal näher bezeichnen wollen: *(N)* In dem darauf folgenden Recitativ erfährt man, daß es die Schaar der Seinen war, die in dem Chor klagte, und der Tenor, der dies aussprach, singt eine Arie, die von dem Gefühl des Rec., wenigstens was den Hauptsatz betrifft, als altfränkisch und verbraucht verworfen wurde. Auf das Gefühl beruft sich Rec. ausdrücklich, und er setzt daher, ohne ein Wort weiter zur Rechtfertigung zu sagen, das Thema her, damit der Leser und Hörer selbst urtheile und richte: *(N)* In dem folgenden Recitativ, No. 5, heißt es: O welche Scene thut sich auf! der Edle hängt und schmachtet; der Heide ehrt den Dulder, der Priester zürnt, und Jesus betet. — Es folgt ein Quartett, das im Texte ganz dramatisch gehalten ist. Es treten nämlich auf: der Hohepriester, Pilatus, Jesus, und noch Jemand, (blos als Sopran bezeichnet,) der, nach der Andeutung des vorigen Recitativs, wol kein anderer seyn kann, als der, den Dulder ehrende Heide. Pilatus singt: Er ist schuldlos; noch ist's des Richters Wort! Der Hohepriester: Fort das Mitleid; fort, er ist schuldig! Jesus: Vater vergieb ihnen, denn etc. Der Heide reflectirt über die ganze Scene, indem er spricht: Hier, o Freunde

lernt verzeihen: ach so schwer war hier verzeihn! Man bemerkt, es ist auf die Contraste, die der Componist in der Oper, und vorzüglich in der Opera buffa, als unerläßlich von dem Dichter fordert, hier ganz abgesehen, und es gereicht dem Hrn. B. zum Lobe, daß er sich bey dem Gezänk des Hohenpriesters mit dem Pilatus sehr gemäßigt hat, unerachtet er freylich die eben im Text liegenden Contraste nicht wol gänzlich übergehen konnte, und die Worte, die Jesus spricht, wenigstens in langsameren, die Worte des Hohenpriesters und des Pilatus hingegen in kürzeren Noten setzen mußte; woher es denn kömmt, daß Stellen, wie folgende, der Würde des Oratoriums keinesweges entsprechen: *(N)* Bey dem Eintreten der Sopranstimme leitete den Componisten ein richtiges Gefühl, indem er sie mit den anderen durchaus nicht verwebt, sondern als einzeln für sich bestehend behandelt hat. Nach Rec. Meynung müßte die Reflexion das Ganze schließen; er würde daher erst nach dem Schluß des, als Terzett behandelten Satzes jene Stimme des Heiden haben eintreten lassen, und so wäre das schöne, gesangreiche Majore, A dur, welches den Satz schließt, für jene Stimme, die früher geschwiegen, hinreichend gewesen.

Nun folgt, wie in allen gewöhnlichen Oratorien und Kirchen-Cantaten, die Baßpartie, die sich gewöhnlich zürnend und polternd vernehmen läßt, und in der gewöhnlich von Sturm und Wetter die Rede ist. Das Recitativ No 7. wird blos von Bässen und der Orgel oder dem Flügel begleitet; aber nach den Worten: Fluch wählen sie für Segen, für Leben Tod — fallen obligate Trompeten ein: *(N)* Nun kommen die Worte: O unglückliche Spötter — Man wird daher geneigt, jene Trompetenstöße für die grelle Stimme der unglücklichen Spötter zu halten, bis man aus den folgenden Worten: Ahnet ihr nicht das grause Wetter etc., so wie aus dem Einfallen des ganzen Orchesters, wahrnimmt, daß eben das grause Wetter sich durch jene Trompetenstöße ankündigte. Diese Behandlung der Worte des Recitativs, so wie die Baßarie, No. 8, mit dem gar zu sehr ins Alltägliche fallenden Ritornell, *(N)* entspricht wol nicht im mindesten den höheren Forderungen, die man, was Tiefe und Bedeutsamkeit betrifft, mit Recht an den Oratorien-Componisten macht. — Nach der Arie fällt ein kräftiger, fruchtbarer Fugensatz in F moll ein, der aber bald nach der Durchführung durch die vier Stimmen abbricht, und erst, nachdem

sich der in Wuth und Verzweiflung ausbrechende Baß noch einmal vernehmen lassen, in D moll weiter, und zwar mit vieler Einsicht und Gewandtheit, ausgeführt wird. Bey dem Schlusse ist die zweystimmige Engführung, in der die Saiteninstrumente den Hauptsatz, die Blasinstrumente aber mit den Singstimmen unisono den Gegensatz aufnehmen, von kraftvoller Wirkung. — No. 9. ist ein wohl declamirtes und gearbeitetes Recitativ, dem ein Duett zwischen Sopran und Tenor folgt, welches zwar recht melodiös gehalten ist, dem aber der wahrhaft kirchenmäßige Styl durchaus mangelt. Sätze und Figuren, wie folgende, würde Rec. niemals sich im Oratorium erlauben. *(N)* Nach einem kurzen Recitativ (No. 11.) folgt ein energischer Fugensatz, der in der That den händelschen Styl in sich trägt; und Rec. würde nur Rühmliches davon sagen können, wenn nicht der Schluß eine Periode enthielte, die wahrscheinlich den Hohn des Volks ausdrücken soll, aber wirklich ins Gemeine und Geschmacklose fällt, so daß man nicht begreift, wie der Componist diesen Satz, war er auch geschrieben, wenigstens nach der ersten Aufführung stehen lassen konnte: *(N)* Die Arie, No. 13, ist in Haltung der Melodie und vorzüglich der wechselnden Solos der Blasinstrumente, opernmäßig. No. 14, ein Recitativ mit zweckmäßig eintretendem a tempo, welches die Worte des Schächers am Kreuz, so wie den Trost, den Christus ihm giebt, enthält. Bey den Worten: Mit mir wirst du noch heute im Paradiese seyn — fällt ihm der Schächer in die Rede, rufend: Herr — Herr — Herr! und das hätte Rec. recht gern vermißt, da die heilige Einfachheit des tröstenden Spruchs dadurch vernichtet wird. — Der Chor, No. 15, in dem die Singstimmen bis zum 16ten Takte im unisono gehen, ist feyerlich und würdevoll; ihm folgt ein Fugensatz, der lebhaft an die Ouverture der Zauberflöte erinnert; ja, es ist im Grunde das Thema jener Ouverture selbst *(N)* und Rec. darf sich, ohne hier in weitern Tadel auszubrechen, nur auf das beziehen, was er vorhin darüber sagte, daß der Kirchencomponist vorzüglich alles vermeiden solle, was die Zuhörer aus der religiösen Begeisterung reißen und ihnen profane Ideen erwecken könne. — Ein einfacher Choral, dessen zweyten Absatz Blasinstrumente begleiten, schließt den ersten Theil.

Der Chor, mit dem der zweyte Theil beginnt, ist in den ersten Takten ganz dem Anfange des ersten Theils gleich, bis nach den

Worten: Verdammt durch Haß und Wahn — ein neues Thema in canonischen Imitationen des Basses und Alts eintritt. Nach einem kurzen Recitativ folgt (No. 18) ein Duett zwischen Alt und Baß, welches, außer dem, daß die Worte sinnig aufgefaßt sind, wahrhaft kirchenmäßig gearbeitet ist. Gleich die ersten Worte kündigen den energischen Styl des Ganzen an: *(N)* So ist auch der Anfang des Piú vivo im Unisono der Singstimmen, mit zweystimmiger Begleitung der Saiteninstrumente, voller Energie. Dieses Duett, so wie das folgende, instrumentirte Recitativ (No. 19) hält Rec. für die gelungensten Sätze des ganzen Werks. Jeder Moment der Katastrophe, die hier der Seele des Zuhörers vorüber geführt wird, ist mit Einsicht beachtet, und Alles, Gesang und Instrumentirung, arbeitet darauf hin, alle Gefühle, die dem wichtigsten, höchsten Augenblick zusagen, lebhaft aufzuregen. Vorzüglich schön sind die Worte: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen — in einer enharmonischen Verwechslung, so wie die Worte: Es ist vollbracht — behandelt, und Rec. rückt beyde Sätze ein, um des Lesers und Hörers Aufmerksamkeit ganz au diesen, nach des Rec. Meynung, besten Theil des ganzen Werks hinzuleiten. *(N)* Von dem Chor, No. 20, muß dagegen Rec. nun wieder behaupten, daß seine Wirkung theatralisch sey. — Daß Hr. B. ein einsichtsvoller, gewandter Componist sey, der mit mehrstimmigen Sätzen wohl umzugehen versteht, davon giebt das Quartett, No. 22, einen sprechenden Beweis. Jede Stimme ist melodiös, ihrem Charakter gemäß durchgeführt, und die Begleitung der Saiteninstrumente, die sich fast durchgängig gleich bleibt, ist ganz dazu geeignet, Maria's und Johanne's tiefen Schmerz auszusprechen. Mag daher jede Abweichung von dem wahren Kirchenstyl, jeden opernmäßigen Contrast der Stimmen, der Dichter verantworten, der in diesem Quartett Maria und Johannes um den Geopferten klagen, den Hauptmann über die Wunder sich wundern, und den Priester trotzig den im Staube liegenden Verhaßten höhnen läßt. Dem Rec. war vorzüglich die Partie des erzürnten Priesters unangenehm; er mußte bey den vielen kurzen Noten, (einem wahren Parlando) in denen er seinen Zorn ergießt, unwillkürlich an den polternden Alten in der Opera buffa denken, so daß sich der Judenpriester plötzlich in den ricco mercante di Venezia wandelte. — Wol kann es seyn, daß jenes wohlgerathene Duett und

Recitativ die Forderungen an das Folgende noch höher spannte: aber Rec. leugnet nicht, daß ihm das Quadricinio, No. 24, süßlich, so wie das Coretto, No. 25, gleich einem Opernmarsch, wie z. B. „Zieht ihr Krieger, zieht in Frieden" etc. vorkam: aber er glaubt, daß er diesen Eindruck mit jedem Zuhörer theilen wird, den der Geist der wahren, heiligen Kirchenmusik ergriffen hat. No. 26 enthält in dem Schlußsatz, dessen Text biblisch ist, die Nutzanwendung des Ganzen, und Rec. darf sich begnügen, zu sagen, daß dieser ganze letzte Theil des Werks, in seinen Imitationen und fugirten Sätzen voller Energie, mit einsichtsvoller Behandlung der Blasinstrumente gearbeitet sey, und wiederum das günstige Urtheil, das Rec. schon vorhin im Allgemeinen über den wackern Componisten fällete, bestätiget. Mögen daher alle die einzelnen Verirrungen, welche Rec. rügen mußte, der verfehlten Einrichtung des ganzen Oratoriums und den oft nur zu matten Worten zu Schulden kommen, und möge Hr. B. nach tiefem Studium der alten Italiener, die in heiliger Glorie strahlen, so wie unsre herrlichen Landsleute, Seb. Bach und Händel, uns bald mit Werken für die Kirche, die er in wahrhaft religiöser Begeisterung empfangen, erfreuen und erheben. Einen Mann übrigens, wie Rec. sich Hrn. B. denkt, wird gewiß ein bestimmter Tadel dessen, was als tadelnswerth erscheint, und dem ein bestimmtes Lob dessen, was als lobenswürdig erkannt wird, zur Seite stehet, mehr erfreuen und neu beleben, als betrüben und niederschlagen.

84.

Ouverture à grand. Orchestre de l'Opéra Andromeda — par Jos. Elsner. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Ouverture für ganzes Orchester aus der Oper, Leszec Bialy (Leszek der Weise, oder die Zauberin auf dem kahlen Berge.) Musik von Joseph Elsner. Leipz., b. Breitk. u. Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

[19. Januar 1814.]

Rec. befand sich gerade in Warschau (1807) als die Wiederherstellung des polnischen Reichs, die der Kaiser von Frankreich der Nation

versprochen, im Theater feyerlichst begangen und bey dieser Gelegenheit die Oper Andromeda gegeben wurde. Er erinnert sich noch des transparenten Vorhangs, auf dem das polnische Reich, als ein alter Geharnischter, sich mit halbem Leibe aus einem Grabe emporrichtete, aufblickend zu einem glänzenden Stern, in dem ein großes N. sichtlich; und auch die Oper war durchaus allegorisch gemeynt, indem die gefesselte Andromeda nichts anders als das Vaterland, der zu Hülfe eilende Perseus aber den siegreichen Helden darstellen sollte. Man liebt in Polen dergleichen Allegorien, und vorzüglich wurde von jeher alles, was nur im mindesten auf Vaterland Bezug hat, ja das bloße Wort selbst, kam es auch ohne weitere Beziehung vor — z. B. Ich gehe in mein Vaterland u. dergl. — sehr beklatscht. Aus diesem Grunde schon und bey der damaligen exaltirten Stimmung des Publicums mußte jene Oper viel Glück machen. Aber auch abgesehen von diesen Umständen, die eben die Zeit herbeyführte, verdiente die Oper in der That den Beyfall, den ihr jeder, auch ganz unbefangene Zuschauer zollte. So schnell nämlich Hr. E. hatte componiren müssen, so war ihm doch das Werk, vorzüglich in einzelnen Sätzen, recht wohl gelungen, und Rec. erinnert sich noch lebhaft, daß vorzüglich die Partie der Andromeda, welche damals von einer Dem. Petrasch, nachherigen Mad. Dmuszewska, sehr brav gegeben wurde, viel Glänzendes und Ausdrucksvolles enthielt. So wie Rec. meynt, war es die erste Opera seria, in der sich Hr. E. versuchte, und dieses, so wie der schon erwähnte Umstand, die Rücksicht auf Schnelligkeit, womit der Componist das Gelegenheitsstück zu Stande bringen mußte, entschuldigt hinlänglich, daß nun wol der eigentliche, gediegene, grandiose Styl der ernsten Oper, wie er in Piccini's, Glucks u. A. Werken herrscht, gänzlich verfehlt war. Dieses gilt nun auch hauptsächlich von der Ouverture, welche Rec. schon damals nicht eben zu den gelungensten Sätzen des Werks zählte. Sie fängt mit einem kurzen Einleitungssatz, Adagio F dur, an. Das darauf folgende Allegro, F moll, drückt in dem klagenden, angstvollen Thema, die Leiden der an den Felsen gefesselten Prinzessin recht gut aus; es wird mit Kunstfertigkeit, jedoch ohne daß sonderlich viel harmonischer Stoff verwendet werden sollte, durch die verwandten Tonarten 186 Takte lang durchgeführt, wo es mit dem Dominanten-Accorde schnell abbricht, und die allein anschlagende

Pauke (besser als die angezeichnete Trommel, die leicht etwas skurrile Nebenideen erweckt) die Ankunft des Helden verkündigt. Ein kurzes, eben nicht bedeutendes Tempo di Marcia und ein Allegro assai, beyde in F dur, malen im Schluß der Ouverture den Sieg des Helden und Andromeda's Befreyung. Die ganze Einrichtung der Ouverture, die geschickte Instrumentation, und vorzüglich das löbliche Bemühen, in mannigfachen Imitationen, die vorzüglich in der Oberstimme und dem Baß, weniger in den Mittelstimmen liegen, recht viel aus dem Hauptsatz zu ziehen, zeigen den geübten, sinnvollen Componisten. Sichtlich haben gerade in jener Zeit Cherubini's Compositionen auf Hrn. E. gewirkt: denn schon das Hauptthema, und Stellen, wie die eingerückte, erinnern nur zu lebhaft an den genialen Meister, den man indessen in der eigentlichen Opera seria wol nicht zum Vorbilde nehmen dürfte, da er nur, gleich Mozart, im romantischen Reiche sich mit freyem Fittig in die Lüfte erhebt: *(N)* Die mit NB. bezeichnete schnelle Rückung in die Dominante der verwandten Durtonart ist in mehrerer Hinsicht zwar nicht zu verwerfen, aber wol zu tadeln; es fehlt an einem eigentlichen Grundbaß, der den Übergang richtig leite; die Violons und Violoncelle figuriren mit den Violinen, und bey der grell heraustretenden Baßposaune denkt sich der Zuhörer *(N)* und hört dann die empfindlichen Octaven der Oberstimme mit dem Baß. — Abgesehen von dem Platz, wo die Ouverture im individuellen Charakter wirken sollte und man daher das wahrhaft Heldenmäßige, Grandiose vermißte, ist sie, als ein gut geschriebenes Werk eines wackern Meisters, recht sehr zu empfehlen.

Die Oper Leszek, wozu die Ouverture No. 2. geschrieben, blieb dem Rec. unbekannt: wahrscheinlich ist es eine Zauberoper nach Art unsrer Donaunymphen u. dergl. Dem sey nun, wie ihm wolle; es hat Rec. gefreut, wieder, wenigstens das Bruchstück eines Werks zu hören, das ihn an so manche ähnliche gelungene, des ihm sonst bekannten Componisten erinnerte. Hr. E. hat, wenn es auf den leichten Ausdruck einer gewissen Jovialität und Behaglichkeit ankommt, einen Reichtum der Ideen, und eine Gewandtheit der Ausführung, in der ihn wenige übertreffen, und vorzüglich war er im Auffassen des Eigenthümlichsten der Nation, unter der er lebt, immer sehr glücklich, welches ihm denn auch mit Recht den ungetheiltesten Beyfall seiner Umgebung

erwarb. Man kennt viele Polonaisen von Hrn. E., die den wahrhaftesten Stempel der eigentlichsten Nationalität tragen, und er möchte es darin wol dem berühmten Componisten zuvorthun, der in der Sucht, Polonoisen zu schreiben, sogar die homerischen Helden ein Alla Polacca anstimmen läßt. (Videatur: die Arie des Patroklus im Achill.) Das polnische Theater hat Hrn. E. eine Menge gelungener komischer Singspiele zu danken, aus denen manches Lied zum Nationalgesang wurde, und es mag denn auch der Leszek, wahrscheinlich nach einer alten polnischen Sage bearbeitet, manches recht Erfreuliche enthalten und eine wahre Bereicherung des, ohnehin nicht eben überfüllten Repertoire's polnischer National-Opern seyn. Nach einem kurzen Einleitungssatze, Adagio, D moll, folgt in vorliegender Ouverture eine recht muntere, gemüthliche Polonoise, die sich rasch und feurig, durchweg ihren Styl fest behauptend, fortbewegt, wie das nun eben Hr. E. in den Alla Polacca's recht brav zu machen versteht. Hier ist das hübsche Thema, welches die Hoboe vorträgt: *(N)* Das drey Takte lange Adagio, ein Unisono der Bässe, Fagotts und Bratschen, welches die Polonoise nicht weit vor dem Schlusse unterbricht, mag sich auf einen besondern Moment des Stücks beziehen. Rec. glaubte die Erscheinung irgend eines bedrohlichen Geistes heraus zu hören, der plötzlich das jubelnde Volk erschreckt, das sich aber bald von der Furcht ermannt, jeder weitern Störung nunmehr trotzend. Letzteres nahm Rec. aus dem Flüstern wahr, womit die Violoncelle nach jenem Satz eintreten, bis die Oberstimme wieder mit einem Thema hinanrückt, das die Bässe in kräftiger Imitation aufgreifen. Die Stelle ist von frappanter Wirkung, und überhaupt das ganze Werk, das auf besondere Tiefe oder Bedeutsamkeit keinen Anspruch macht, von gemüthlichem Eindruck und fürs große Publicum mit Verstand berechnet.

85.

Der Freund.

Brief an Theodor.

[Fragment. Anfang 1814.]

Gewiß hat es dich gewundert seit der Zeit, da ich dich verließ um auf das Land zu gehen, gar nichts von mir zu hören. Noch bis jezt

beschäftigte mich eine interreßante räthselhafte Begebenheit die sich auf meinem Gute zutrug ganz und gar, und indem ich sie dir erzähle hast du auch die Ursache meines Stillschweigens, denn du weißt wie geneigt man ist das Schreiben gerade dann zu verschieben, wenn man dem Freunde recht viel zu erzählen hat und erzählen will. Gleich im Anfange des Februars als die GartenArbeiten anfingen, sagte mir mein Gärtner, der den Pavillon an der Mauer, die den Garten vom Walde trennt, bezogen hat, daß er oft des Nachts von einem wilden Geheul und einzelnen schreckhaften Tönen, die so wenig menschlich doch nur von einem Menschen herrühren könnten, gestört und geängstet werde; er habe schon oft deshalb den Wald durchstrichen ohne etwas zu finden. Bald darauf kam ein Bauer mit blutigem Kopf in den Hof erzählend, wie ein sonderbar gekleideter Mann mit entsetzlichem Gebrüll und wüthend rollenden Augen auf ihn zugesprungen sey, ihn gemißhandelt und ihm Hühner, Eyer, Butter, die er auf dem Fußsteig im Walde nach der Stadt tragen wollen, geraubt habe. Alsbald durchstrich ich mit mehreren von meinen Leuten den Wald um den Wahnsinnigen (denn daß dieses der Mann seyn müße, litt wohl keinen Zweifel) aufzusuchen, allein vergebens. Unfern der Stelle wo er über den Bauer hergefallen war fanden wir den Korb zertreten und umher liegende Eyerschalen und Federn. Er hatte die Hüner gerupft und sie nebst den Eyern roh verzehrt. Gleich Tages darauf sah' ich den Gärtner blaß und verstört aus dem Garten kommen. Er hatte in einem Beete gearbeitet und plötzlich hinter sich den Unbekannten erblickt, deßen Miene jedoch ganz sanft war und der ihn ganz leutseelig anredete. Er sagte mit leiser angenehm klingender Stimme, daß er sich schon einige Zeit hier aufhalte, daß ihm die Gegend sehr wohl gefalle; daß er im Park wohne und nur Rücksichts des Eßens schlecht bedient werde; erst neuerdings habe man ihm ganz elend zubereitete Fasanen und verschimmeltes Brod aufgetragen. Der Gärtner wußte wohl was er von diesem FasanenGericht zu halten hatte; er faßte Muth und sagte, indem er auf seinen nahe stehenden Pavillon wies, wenn es dem Herrn beliebte in jener Wohnung mit seiner Küche vorlieb zu nehmen, wo man wenigstens alles gar koche, so solle er nur täglich Mittags und Abends hinkommen. Der Fremde lächelte zufrieden und meinte, er würde alles gut zahlen; in dem

Augenblick fing der in einiger Entfernung arbeitende Gärtnerbursche mit hellem Tenor ein Lied zu singen an; alle Muskeln im Gesicht des Unbekanten verzogen sich gräßlich, mit einem durchdringenden grausenerregenden Schrey sprang er pfeilschnell fort und kletterte mit ganz unglaublicher Behendigkeit über die hohe Gartenmauer. — Jezt fiel mir erst die alte verfallene Kapelle am Ende des Parks ein, die noch recht gut gegen Wind und Wetter schützen konte; sie hatte ganz gewiß dem Unbekanten zum Auffenthalt gedient, und ich beschloß ihn mit meinen Leuten da aufzusuchen, die ungern und mit Zittern und Zagen folgten, so hatte sich der Unbekante mit seinen Riesenstarken Fäusten in Respeckt zu setzen gewußt. — Wohl kanst du dir mein Erstaunen, ich muß sagen, meinen Schreck denken, als ich, der erste, der aus der Gartenpforte hinaustrat, dicht vor meinen Füßen auf der Erde liegend den Unbekanten erblickte, der mich mit wilden gräßlichen Augen die jedoch keine Sehkraft zu haben schienen, anstarrte. Sein Gesicht hatte äußerst bedeutende Characktervolle Züge, nur durch den Ausdruck des höchsten Wahnsinns im Auge und durch die beynahe schwarze wild verwachsene Kopf und Barthaare entstellt. Er schien ein Mann von höchstens acht und dreyßig Jahren, von mittler wohlproportionirter Gestalt. Sein Anzug hing in beschmuzten Lumpen um ihn her und war mit Schauer erregender Ironie aus antiken, modernen und fantastischen KleidungsStücken zusammengesezt. Zu einem ganz modernen Frack von sehr feinem schwarzen Tuch trug er eine Drap d'Argent mit blauen Rosen durchwebte Weste mit ganz ungeheuern Schößen, wie man sie im Jahre 1730 trug und unter der man kaum das grüne spanisch geschlizte Beinkleid bemerken konte, weißseidne Strümpfe und bunte Halbstiefel wie sie ehemals die römischen und griechischen Helden in der Tragödie trugen, jedoch Modeschnallen darauf gedrückt. Ueber den Rock hatte er eine zierliche Jagdkuppel gehängt. Den Tituskopf konte man noch gut unterscheiden, in dem linken Ohre trug er einen übergroßen goldnen Ring — das große Jabot des sehr feinen Hemdes breitete sich auf der offnen Weste aus, so daß da er kein Halstuch trug, Brust und Hals ganz entblößt waren. Wir traten näher hinzu, er merkte es nicht, wir rüttelten ihn, er fühlte es nicht; er war von der Starrsucht ergriffen. Um den Ausbruch seiner Raserey die im Augenblick eintreten konte unschädlich zu machen, banden wir ihn behutsam mit den mitgebrachten Stricken und trugen

ihn in den gothischen Thurm, wo ich das kleine freundliche, jedoch abgelegene Zimmer, das du sonst der herrlichen Aussicht wegen so gern bewohntest, für ihn bestimmt hatte. — Die Starrsucht schien lange anhalten zu wollen, ich wagte es daher, im Zimmer ihn loßbinden, ganz entkleiden und ihm Wäsche so wie einen anständigen Anzug aus meiner Garderobe anlegen zu laßen. Während dieses vorging beobachtete ich ihn genau, und immer mehr wurde ich von der innigsten Wehmuth, von der regsten Theilnahme ergriffen; denn nur zu deutlich verriethen mir die edlen Züge des Unglücklichen, daß hier ein tiefer Geist untergegangen sey. Ich beschloß Alles nur mögliche zu versuchen den Zustand des Unbekanten zu mildern, ohne daran zu denken wer und woher er wohl seyn könne, indem mir eine geheime Ahndung sagte, daß jede Nachforschung entweder vergebens seyn oder den Unglücklichen in schlimme Hände liefern könne. — Als er endlich aus seiner Starrsucht erwachte, schien er voll Verwunderung sich und alles um sich her zu betrachten; ich hatte meine Leute aus dem Zimmer entfernt; sie standen vor der Thüre um mir nur nöthigenfalls beyzustehen. Als er mich gewahr wurde, blickte er mich starr und finster an; ich frug: ob ihm seine jetzige Wohnung besser gefalle als die frühere im Park, da ging das häßliche Muskelspiel des Gesichts in ein kaum merkliches Lächeln über, er nickte mehrmahls mit dem Kopfe, zeigte aber sogleich sich höflich verneigend nach der Thüre. Ich hatte allso meinen Abschied bekommen und verließ ihn nachdem ich nur die nöthigen Vorkehrungen getroffen hatte, die dahin gingen ihn sich scheinbar ganz sich selbst zu überlaßen; nur in der ruhigsten Stimmung und wenn er es selbst zu wünschen scheinen würde, sollten sich ihm Menschen nähern. Der Vorfall mit dem Gärtner, den er ganz aus eigner innrer Anregung aufgesucht hatte, leitete mich zu dieser Maaßregel, deren Ausführung die kleine unmerkliche Oeffnung im Platfond des Zimmers, durch die man es von oben her ganz übersieht, so wie selbst [der Umstand,] daß man aus dem Fenster meines gewöhnlichen Zimmers im rechten Flügel alles was dort geschieht beobachten kann, nicht wenig erleichtert. — Man hatte indeßen auf meinen Befehl die alte Kapelle sorgfältig durchsucht und meine Vermuthung, sie sey bisher der Auffenthalt des Unglücklichen Unbekanten gewesen bestätigte sich augenscheinlich, indem man tief in dem aus den Steinplatten

aufgeschoßenen Grase eine sehr gute goldene RepetirUhr, einen kleinen Beutel mit 20 Dukaten und ein Portefeuille fand, das ich mit der größten Begierde öffnete, weil ich gewiß manche Aufklärung über den Wahnsinnigen zu erhalten hoffte. Ich fand aber nichts als einzelne höchst genial gedachte Sätze über Musik und Mahlerey — ein Sonnett das Liebesklagen enthält — einzelne musikalische Themen — die angefangene wunderlich feyerliche Komposition eines Liedes in einer mir ganz unbekanten und wahrscheinlich bloß fantastischen Sprache — ein paar Zeilen, deren Inhalt mir unverständlich ist, von einer andern Hand an J. K. (wahrscheinlich meinen Unbekanten) gerichtet, und endlich 25 KonzertBillette in ein Papier gewickelt. Sie sind sauber gestochen, unter einer mit Strahlen umgebenen geflügelten Lyra sind die Worte zu lesen: Entree-Billet zum heutigen Himmels Conzert. D. 24t Januar 18** — Du siehst, daß aus diesem allen nichts zu rathen sondern nur entfernt dieses oder jenes zu vermuthen war. — Mehrere Tage hindurch verharrte nun der Unbekante in seinem düstern Stillschweigen; oft schien er die Eintretenden gar nicht zu bemerken und jede Anrede wieß er mit unwilligem Kopfschütteln und Weisen nach der Thüre ab. Er aß und trank das ihm dar gebotene ruhig und mit Appetit. Den ganzen Tag hörte und sah man ihn mit gemeßenen Schritten und mit über der Brust verschlungenen Armen still auf und abgehen, nur des Nachts stieß er oft entsetzliche Töne des innersten Jammers, der hoffnungslosesten Quaal aus, die uns alle aus dem Schlafe weckten und mit Furcht und Schauer erfüllten. — Nicht ohne Grund durfte ich aus dem Inhalt des Portefeuilles vermuthen, der Wahnsinnige sey ein Musiker, ich baute darauf den Plan, durch seine Kunst den in sich gekehrten Geist wieder für äußere Erscheinungen zu beleben, und ließ daher den großen Wiener Flügel in mein Zimmer tragen, auf dem ich bey offnem Fenster fantasirte. Der Unbekante schien es lange nicht zu bemerken, plötzlich stand er aber still und horchte mit seitwärts gebogenem Körper [und] nach dem Fenster geneigtem Haupte aufmerksam der Musik zu; ich freute mich meines Einfalls und fantasirte stärker, da stampfte er auf einmahl mit dem Fuße und lachte mit hohler entsetzlicher Stimme, daß die Fenster dröhnten und mich ein unwillkührliches Grausen anwandelte. Natürlich hatte mein Fantasiren für diesmahl ein Ende, indeßen gab

ich meine musikalischen Versuche nicht auf, sondern ließ dem Unbekanten selbst des andern Tags ein kleines Klavier in das Zimmer setzen. Er schien es aber nicht zu beachten sondern das Instrument für einen gewöhnlichen neuen Tisch anzusehn, indem er, als der Bediente das MittagsEßen brachte, durch einen Wink zu verstehen gab, er solle es auf dem Clavier serviren, welches auch geschah. Der Gedanke, daß ein von ihm selbst zufällig erwekter Ton vielleicht die beabsichtigte Wirkung hervorbringen könne, brachte mich darauf, ihm eine Guitarre ins Zimmer legen zu laßen. Es geschah auch wirklich, daß er von ungefähr mit der Hand über die Saiten fuhr; der Ton schien sein innerstes zu durchbeben, er ergriff die Guitarre und gab kräftig und rein den vollen C durAkkord an, dann aber stieß er einen fürchterlichen Schrey aus, sein Gesicht war so gräßlich verzerrt wie damahls als der Gärtnerbursche das Lied sang; er warf die Guitarre auf die Erde und zertrat sie in tausend Stücke. So wie man das zähe Leben eines schädlichen Thiers noch immer durch neue Streiche ertödten will, weil jedes Zucken neue Gefahr droht, so suchte er mit wildem Blick, in dem sich eine gräßliche Angst mahlte, noch jedes Stückchen der Guitarre und zermalmte es. Von nun an war sein ganzes Wesen verändert, er war nicht mehr derselbe. Statt daß er sonst ruhig auf und abschritt, sprang er jezt aus einer Ecke in die andere als suche er einem ihn verfolgenden feindlichen Wesen zu entfliehen; bald heulte er vor gräßlichem Schmerz, bald stieß er seltsame schrecklich klingende aber ganz unverständliche Worte aus, bald schien ein grausenerregendes Röcheln die letzten Zuckungen des Todeskampfes zu verkünden. Das ganze Haus gerieth in Aufruhr; alle unsere Beschäftigungen waren gestört, denn selbst ganz entfernt von dem Unglücklichen blieben wir von dem grauenvollen unheimlichen Gefühl das uns überall folgte befangen, wir sahen seinen gräßlichen Blick und hörten ihn toben. Wie sehr bereute ich die unglückliche Idee ihm eine Guitarre in die Hände zu spielen, wie wohl es mir nun beynahe gewiß war, daß die Musik an seinem Zustande großen Antheil haben müße, da jeder musikalische Ton die Erinnerung irgend eines gräßlichen Augenblicks, vielleicht der Katastrophe die ihn wahnsinnig machte, zu erwecken schien. Endlich nach Acht unseeligen Tagen wurde er nach und nach ruhiger und kam in seinen vorigen Zustand des tiefen Schweigens und des Auf und

Abschreitens zurück. Ich ging zu ihm und er schien es gern zu sehn, indem sein Blick alsdann heitrer wurde, jede an ihn gerichtete Frage beantwortete er aber wie vorher mit unwilligem Kopfschütteln. Er schien zuweilen etwas sehnlich zu wünschen, aber was das wohl seyn könte suchte ich vergebens zu errathen. Eine wohlthätige Erscheinung am Ende des Märzes war Unser gute Doktor, den ich sogleich mit meinem seltsamen Einwohner bekannt machte und ihm alle Umstände erzählte. Er meinte, es sey wohl Hoffnung den Unglücklichen wo nicht ganz zu heilen doch zu beruhigen und die Ausbrüche der Raserey zu hemmen, da diese nicht aus dem innern Gemüthe von selbst sondern nur nach irgend einer äußern Veranlaßung sich einstellten, und verordnete einige Mittel die wir dem Unbekanten zu schaffen und beyzubringen — —

86.

Die Automate.

[Ergänzungen aus dem ersten Druck. 9. Februar 1814.]

(Die Leser der neuen musikalischen Zeitung werden sich noch aus dem unlängst eingerückten Aufsatze, der Dichter und der Componist, der beyden Freunde, Ferdinand und Ludwig, erinnern, die nach langer Trennung der Krieg zusammenbrachte. In jener glücklichen, ruhigen Zeit, als sie ein gleicher poetischer Sinn und gleiches, echtes Kunststreben auf der Universität J. innigst verband, trug sich die wunderbare Begebenheit zu, von welcher das folgende Bruchstück dasjenige aushebt, was, von musikalischen Kunstwerken und von Erweiterungen im Gebiete der Tonkunst überhaupt handelnd, und so das musikalische Publicum besonders interessirend, sich für diese Zeitschrift eignet.)

— — Der redende Türke gehörte in der That zu den merkwürdigsten Automaten, die man jemals gesehen; denn außerdem, daß die Verbindung des antwortenden menschlichen Wesens mit der Maschine ein unauflösliches Räthsel blieb, so zeigten auch die Antworten von dem tiefen Ueberblick der Individualität des Fragenden, da sie bald trocken, bald ziemlich grob spaßhaft, und dann wieder voll Geist und Scharfsinn und wunderbarer Weise bis zum Schmerzhaften treffend waren. Nur zu sehr hatte das ja auch Ferdinand erfahren, da der

wunderbare Türke in das tief im Gemüth bewahrte Geheimnis gedrungen und in verhängnisvollen Worten das Entsetzliche ausgesprochen hatte, was bald feindselig in sein Leben treten sollte. Die Freunde erstaunten über die Sehergabe des Automats.

[Bd. 2, S. 89, Z. 8 v. u.] ... verständlichen Worten ausspricht. Ferdinand ging ganz ein in die Ideen seines Freundes, und voller Hoffnung, über manche Vermuthung, die, wie sie die größte innere Wahrheit hatte, näheren Aufschluß zu erhalten, gingen sie zum Professor X., von dem sie erfahren, daß Er eigentlich das Automat, das erst sich von den ähnlichen Spielwerken, wie man sie wol auf Messen und Jahrmärkten sieht, gar nicht unterschieden, auf die jetzige, so wunderbare Art eingerichtet, und der Türke auch nur von der Zeit, als der Professor auf den Künstler und das Kunstwerk eingewirkt, die geistreichen, tiefeindringenden Antworten ertheilt hatte. Der Professor besaß selbst, wie wenige in der Stadt es wußten, mehrere sehr künstliche, musikalische Automate, die er jedem Fremden gern zeigte, und dies gab den Freunden hinlänglichen Anlaß zum Besuch.

[Bd. 2, S. 95, Z. 7 v. o.]. . . Ton für desto vollkommner, je stärker und inniger er mit unserm innern geistigen Princip in Beziehung steht: dies scheint aber wieder destomehr der Fall zu seyn, je näher . . .

[Bd. 2, S. 100, Z. 17 v. u.] .. der meinem Freunde drohte. Ludwig mußte dem Freunde Recht geben; beyde beschlossen, kein Mittel unversucht zu lassen, dem Professor X. näher zu treten und vielleicht endlich das Räthsel zu lösen, das so tief auf Ferdinands Leben wirkte. Aufs neue wollten sie den Professor im eignen Hause aufsuchen: aber noch ehe Ferdinand diesen Entschluß ausführen konnte, trieb ihn ein neues Ereignis ohne Rast und Ruhe dem Verhängnis entgegen, das der redende Türke in geheimnisvollen Worten angedeutet hatte.

87.

[Plan zu „Die Elixiere des Teufels."]

[24t März 1814.]

Eben vor einiger Zeit habe ich, wie Kanne, gelobt, 40 Tage und Nächte bey meinem Liebchen zu bleiben, und Oneiros der Traumgott

hat mir einen Roman inspirirt, der in lichten Farben hervorbricht, indem Tom. I. beynahe vollendet. — Das Büchlein heißt: Die Elixiere des Teufels, aus den nachgelassenen Papieren des Paters Medardus, eines Capuziners. Es ist darin auf nichts geringeres abgesehen, als in dem krausen, wunderbaren Leben eines Mannes, über den schon bey seiner Geburt die himmlischen und dämonischen Mächte walteten, jene geheimnißvollen Verknüpfungen des menschlichen Geistes mit all' den höhern Prinzipien, die in der ganzen Natur verborgen und nur dann und wann hervorblitzen, welchen Blitz wir dann Zufall nennen, recht klar und deutlich zu zeigen. — Um mich musikalisch auszudrücken, fängt der Roman mit einem Grave sostenuto an — mein Held wird im Kloster zur heiligen Linde in Ostpreußen geboren, seine Geburt sühnt den verbrecherischen Vater — Joseph und das Christuskind erscheinen pp — dann tritt ein Andante sost. e piano ein — das Leben im Kloster, wo er eingekleidet wird — aus dem Kloster tritt er in die bunt-bunteste Welt — hier hebt ein Allegro forte an. —

88.

[Anweisungen zur Inscenirung von Fouqué's „Eginhard und Emma."]

[24t März 1814.]

So wie eine herrliche Blume in den dunkeln grünen Blättern, ruht das ganze Stück im Liede der Nibelungen. Es ist der warme Hintergrund, auf dem die Farben erglänzen, ohne ihn sind sie bleich und glanzlos!

Ueber die Kleidung Carl's habe ich den Eginhard nachgelesen, aus dem Ciampini aber beifolgende leicht, aber mit der gewissenhaftesten Treue hingeworfene Zeichnung kopirt, und nach der im Text enthaltenen genauen Beschreibung kolorirt. In Haustracht erscheint Carl, ohne den Sammtmantel und ohne die Krone. Das anscheinende Mützchen ist nämlich die Krone von Silber mit einer goldenen Lilie und goldenem Wulst. Das Unterkleid würde aus Merino oder anderm wollenen Zeuge zu machen seyn. Nach Eginhard gieng Carl bey

feyerlichen Gelegenheiten manchmahl sehr reich und prachtvoll gekleidet. Er beschreibt den Anzug:

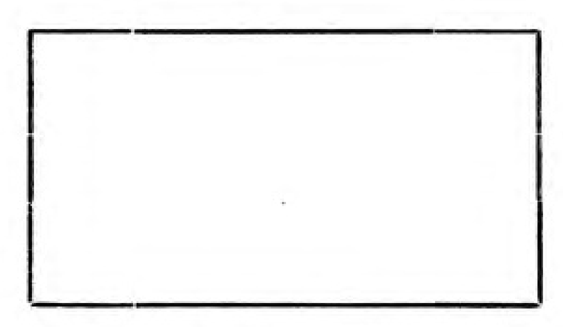
„In solennitatibus veste auro texta et calicamentis gemmatis et fibula aurea sagum adstringente; diademate quoque ex auro et gemmis ornatus incedebat."

Fouqué selbst wollte, daß Carl ganz getreu nach diesem Bilde, auf das er sich bezog, gehen solle; überhaupt wünschte er die genaueste Beobachtung des alterthümlichen Wahren in jeder Hinsicht. Es ist nehmlich auch nach meiner Ansicht eine falsche Tendenz, wenn man die genaueste Befolgung des wahren Costüms deßhalb verwirft, weil sie nur sich dem Alterthumskenner erschließe. Ist es denn aber nicht eben die aus der Wahrheit entspringende tiefste Charakteristik, welche das Innere mit dem Aeußern verbindet und eben daher in geheimnißvollen Anregungen auf das Gemüth jedes Zuschauers wirkt?

Das Tragen des Eginhards macht eine unangenehme Schwürigkeit, da der lose vornehme Pöbel leicht über so was das Maul verzieht. — Die Prinzessin mag den Liebling Huckepack getragen haben, auf dem Theater gehts nicht wohl. Am besten ist es, sie umschlingt ihn mit einem Arme und hebt ihn vorwärts, so daß sich die Gruppe ungefähr macht wie die bekannte Antike: Amor und Psyche. Da der Donna aber nicht die Kraft zuzumuthen ist, dies zu vollbringen, so muß durch eine mechanische Vorrichtung, wie die von Eusebio's Fall in der Andacht zum Kreuze, geholfen werden, und zwar so: — — — — So wird das Ding schön und graziös. Hopf und Knopf verstehen das alles herrlich und ersterer wird sagen: „Ganz vernünftig!" — Ums Himmelswillen muß das Gewicht aber nicht zu schwer seyn, sonst könnte es kommen, daß zum nicht geringen Staunen und Schrecken der Zuschauer Eginhard und Emma durch die Lüfte davon führen, und das gesammte Auditorium vergeblich darnach trachtete, die liebende Braut durch den Schnee waten zu sehen. — Dieser wird am besten durch aufgespannte leinene Tücher gemacht — hier thut die Beleuchtung alles!

Ferner muß nach Fouqués Willen, die Kaiserburg so gestellt werden, daß der Balkon oder das große gothische Fenster, in welchem

Carl erscheint, ziemlich in die Mitte des Theaters kommt. Dies kann geschehen, wenn die Burg schräg hineinlaufend angenommen wird; z. B.



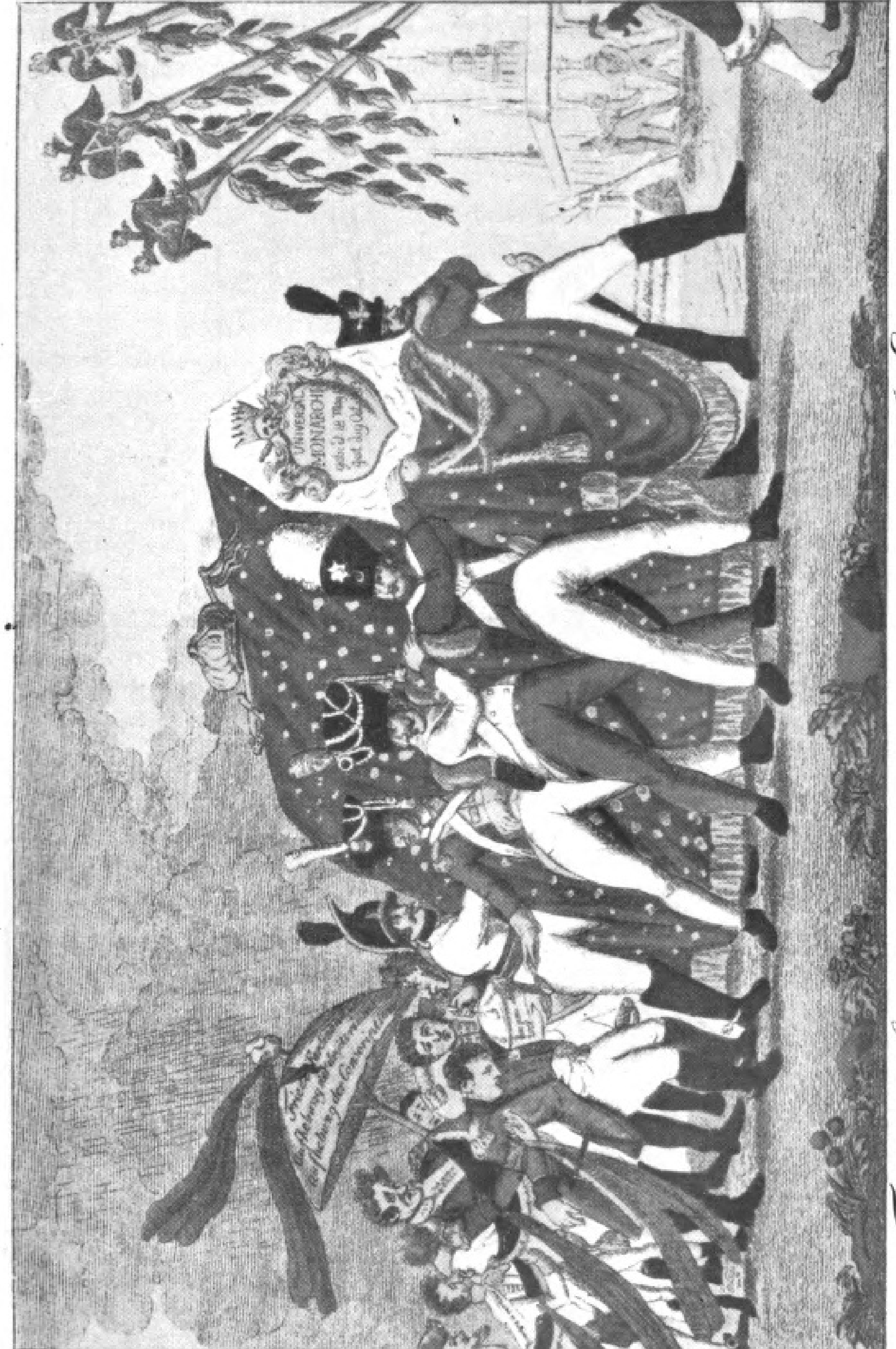
Die Kapelle, oder vielmehr das HeiligenStandbild mit dem Grabmahl kommt rechts; schreitet nun Emma mit Eginhard weiter, so macht das Tableau mit dem oben erscheinenden Carl eine PyramidalGruppe.

89.

The exequies of the universal monarchy oder feierliche Leichenbestattung der Universalmonarchie.

[27. März 1814. Mit einer Abbildung.]

Das jüngste Kind seiner Laune, dessen Namen das Schild am Sarkophag ausspricht, muß hier ein tiefgebeugter, schmerzzerknirschter Vater zu Grabe begleiten. Alle Insignien, womit die hoffnungsvolle Dirne, die, nach der Größe des Sarkophags zu urtheilen, ein seltenes Wachsthum haben mußte, gespielt und sich verziert hatte, scheinen ihr mit in das Grab gegeben werden zu sollen; als da sind ein Schwert, eine Krone, die, vermuthlich der häufigen Handhabung wegen, etwas verbraucht scheint, indem sie den Reichsapfel und das Kreuz verloren hat und zu einem bescheidenen Barret zurückgekommen ist, ferner eine Geissel, welche die Selige mit seltener Kraft geschwungen haben soll. Daß sie im Tode noch herrlicher stralt, wird bedeutsam durch den Todtenkopf, den ein Stralendiadem ziert, dem Beschauer zu bedenken gegeben. Auch scheint das Verschwinden alles Irdischen, das ihre



Feyerliche Leichenbestattung der Universal Monarchie

The Exequies of the Universal Monarchy.

Größe verschmäht, durch die im Diadem noch erbleichende Cocarde angedeutet zu werden. Alterthumsforschern bleibt überlassen, ob sie eine alt-französische, wie uns dünkt, darin entdecken, oder nicht. Ein liliendurchwirktes Grabtuch deckt den Sarkophag, die Reinheit und Läuterung der Seligen durch den Tod anzuzeigen. Dies scheint uns wenigstens die natürlichste Erklärung, auf welche die Anordnung des Ganzen hinführt. Wollen wir nämlich dem Künstler nicht einen barocken Humor unterlegen, wodurch er das alte: von den Todten soll man das Beste reden, nicht wenig und fürwahr nicht zur Empfehlung seiner Gutherzigkeit, verlezt, so müssen wir in den zwei entgegengesetzten, dem dunkeln und dem auffallend hellen Felde, nothwendig die Idee von einer Verklärung der Verblichenen in und durch den Tod als Hauptidee anerkennen. Wäre es sonst wohl zu erklären, daß mit jedem Schritte vorwärts nach dem Grabe der Himmel immer reiner und wolkenloser wird? daß die Fünfmänner aus dem Wehrstande nicht, wie gewöhnlich, als stumme und theilnahmlose Werkzeuge, sondern voll von dieser Idee in rüstiger und ernster Haltung, wenn auch ohne die gemeine Rührung, einherschreiten? Und sind nicht die königlichen Aare, die vom Donnergott aus der Luft herabschwebenden *), und hier vorgetragenen, oder aufgepflanzten ein in dieser Hinsicht äuserst bedeutsames Symbol? Würde es nicht unbarmherzig grausam von dem Künstler seyn, den Zug am Grabe der ältern Schwester vorüberzuführen, welches mit der Aufschrift bezeichnet ist: Hier ruht in Gott die Blüthe des Continentalsystems. Würde die augenscheinliche Gemüthlichkeit, womit, rechts dem Beschauer, Todtengräber verschiedener Zungen, wie es scheint, das Grab bereiten, ohne jene Idee nicht ein störendes Beiwerk seyn? Ist nicht, so gefaßt, selbst das buntstrümpfige von einem Harmolin umwehte gleichsam der Verklärung entgegenschreitende Bein angemessen deutsam?

Diese schöne Idee, welche wir eben als in dem hellen Felde überall uns ansprechend fanden, halten wir für so wirksam und mächtig, daß wir uns sogar des Kunstgriffs, sie bis zulezt, als beruhigend, aufzusparen, überheben zu können glaubten; und wir gehen daher, in Hoffnung auf den Totaleindruck, zu der dunklen Seite der Darstellung über, an welcher sich, wie durchgehends in der Welt, die helle hervor-

*) Siehe den berühmten Alterthumsforscher Böttcher, irgendwo.

hebt. Denn fürwahr, Glück müssen wir der ihrer Reinigung entgegengetragenen Seligen wünschen, wenn wir nun das dunkle Feld betrachten. Aus wolkenbedecktem Himmel träuft der Regen, einzig wie es scheint, auf den gebeugten Vater herab. Sein Schmerz ist noch neu und überwältigt ihn dergestalt, daß er die Verklärung seiner Tochter nicht sieht, sondern nur im dumpfem Schmerz ihre tödtliche Niederlage. Er und seine Angehörigen weilen noch nachtbefangen in dem Jammerthale, das die Selige fast im Rücken hat. Zusammenbrechen will der von Hoffnungen und Wünschen früher, gleichsam krankhaft, aufgedunsene Leib. Diese Hinfälligkeit, dieses Hinwelken, diese Niedergeworfenheit kennt keine Freude, als den Tod. Ihn selbst und alles an ihm beugt der Gram zur Erde, selbst das Schwert will erdwärts. Umsonst bietet ihm ein Diener vor ihm, auf reichliche Gaben, wie das Gefäß mit der Aufschrift: un peu de sel (etwas Salz) zeigt, eingerichtet, die Kühlung, die er nun nicht mehr verlangt. Umsonst heult und jammert gleichsam für ihn, der nicht einmal einen Laut hat für seinen Schmerz, ein ihm seitwärts nach hinten zu Stehender. Umsonst will man das Kopfwaschen durch den Regenguß mit dem übergehaltenen Schirme verhindern. Er läßt sich geduldig den Kopf, den unbedeckten Kopf, waschen, da durch einen unglücklichen Zufall der Schirm ein Loch bekommen hat — dieser Schirm, sonst ein Pracht- und Staatsschirm, dessen Aufschrift: Friede mit Ferdinand VII. statt eines Gorgonenhauptes dienen konnte, und nun, statt dem Gebeugten Friede mit Ferdinand zu geben, durch das bedeutsam verschwundene mit, nur Ferdinand VII. selbst Frieden giebt. Wahrscheinlich jezt erst, in dem Augenblicke der verhängten Trostlosigkeit, von unsichtbaren bösen Geistern hervorgezaubert, und nur dem Beschauer, nicht den hier handelnden Personen, lesbar sind die Schreckensworte, welche auf den Friedensbruch folgen: Aufhebung des droits réunis, und der Conscription. Hatte aber, wie kurz vorher bemerkt, die Trostlosigkeit keinen Laut und Ausdruck in dem Helden des Schmerzes, so hat der Künstler diesen Ausdruck weise an die Umgebungen vertheilt, selbst an das Leblose. Wie wir oben schon in dieser Hinsicht des Schwerts gedachten, so werden wir hier auf den Schleier aufmerksam, worauf die unselige Flattermine steht, welche ein des ewigen und mit Recht gefundenen Brandmals würdiger Corporal kurz vor dem Verscheiden der Uni-

versalmonarchie zu Leipzig an dem sogenannten Fluchtthore angelegt hatte und wodurch er die Arme wenn auch nicht in die Luft sprengte, doch wenigstens tödtlich erschreckte, so daß sie sogleich den Geist aufgab. Sie war allerdings mit ein Nagel zu ihrem Sarge, und wer weiß nicht, ob auch zum Sarge des Vaters, den ein hinter ihm vom Arme eines ihn haltenden marschallähnlichen Mannes wehender Flor mit dem Schmerzensausruf: o Corporal der Corporale unglückseligster! beklagt. Und dieser marschallähnliche Mann — der vielleicht besser getroffen wäre, hätte ihn das Unglück nicht getroffen — was ist er anders im ganzen Ausdruck seiner Gestalt und Haltung, als die historische Voraus-nahme dessen, was der Vater selbst zu werden befürchten muß? ein vom wüthendsten Schmerz verzehrter Mann? der kaum noch die Kraft, den Vater zu halten, zusammenzuraffen vermag. Das Höchste des Ausdrucks aber ist, wie sich aus der allmäligen Steigerung ergiebt, in die Figur des vorletzten Mannes in diesem dunklen Felde gelegt, der wegen des, wenn auch schwarzflornen, Ordensbandes, unstreitig ein Bruder des hochbetrübten Vaters ist. Er scheint, troß einer nun völlig ausgebildeten Anlage zur Verschrumpfung und Verzehrung, früherhin doch bessere Zeiten erlebt zu haben. Das Riechfläschchen, womit er seine erschöpften Kräfte noch aufruft, und das laut der Aufschrift jezt vinaigre à quatre voleurs enthält, mag wohl weiland eau de mille fleurs oder etwas Aehnliches enthalten haben, oder auch eau Westphalienne, womit ein Bruder des gebeugten Vaters, wahrscheinlich der hier gemeinte, sich fleißig gewaschen haben, das dem Cölnischen noch vorzuziehen gewesen, nun aber in ganz gemeines und schlechtes Wasser verwandelt worden seyn soll. Ohne den hier dargestellten Fall und bei längerm Gebrauch dieses Wassers hätte er vielleicht seine in der That binsenähnliche Schmächtigkeit bewältigt; wie ihn aber der Künstler vorgeführt hat, scheint er wirklich unheilbar. Ein kleiner, aber feiner, weil auch noch in dem dunklen Jammerfelde beruhigender Zug ist von dem Künstler durch den boshaft lächelnden Juden angebracht, der dem Schmächtling noch das Tuch aus der Tasche zieht, das doch wahrscheinlich zum Thränentrocknen beigesteckt war.

So harmonirt also das Ganze ausnehmend, und mit Auffindung dieser Harmonie ist unser Geschäft, als Cicerone, beendigt.

90.

Grande Sonate pour le Pianoforte à quatre mains comp. — par Fred. Schneider. Oeuv. 29. à Leipzig, chez A. Kühnel. (Preis 1 Rthlr. 12 Gr.)

[6. April 1814.]

Viel betreten ist die Straße der Kunst. Wenn die Triumphatoren mit glänzenden Phöbusrossen bey den kritischen Zollhäusern vorüber rasseln, da heißt es gemeinhin nicht: Woher des Landes? was für Waare? sondern nur: Schlagbaum auf! und der Mauthmann ruft, die Mütze in der Hand, im staunenden Bewundern den fürstlichen, zollfreyen Herren ein ergebenstes Vivat nach. — Aber nicht jeder, der sich berufen fühlt, die Straße zu wandeln, hat glänzende Phöbusrosse vor sein Cabriolet zu spannen; ja der feine, rechtliche Mann, dessen anständige Kleidung von solidem Reichthum zeugt, zieht es wol vor, seinem rüstigen, kräftigen, sichern Schritt zu vertrauen, statt ein vorgespanntes Pferd, das nun doch kein Phöbusroß ist, zum Fluge zu spornen. In stiller, bescheidener Weisheit sieht er auch die Gefahr ein, in welche die wilden, geflügelten Bestien, die so leicht scheu werden, und dann in kühnen Seitensprüngen vom Wege ab über Graben und Dornenhecken setzen, selbst die Triumphatoren oft bringen. Kommt nun solch ein wackrer, rechtlicher, sauber gekleideter Mann die Straße daher geschritten, so sagt der Mauthner, ohne ihm in den Weg zu treten, oder viel nach dem Paß zu fragen und zu visitiren, freundlich und höflich die Mütze rückend: Ich sehe schon: lauter gute Waare! nichts Contrebandes, nichts Falsches! alles ächt! und läßt ihn fort wandeln.

Rec. rechnet den Componisten der vorliegenden Sonate, der nun schon das neun und zwanzigste Werk geschrieben, eben zu diesen wackern, anständigen Männern, die sich eines nicht flimmernden, aber soliden Reichthums erfreuen, und die, von dem kritischen Mauthner freundlich begrüßt, den Schlagbaum passiren. — Von regem, blitzendem Aufflackern eines genialen Humors, wie etwa in beethovenscher Musik, wo es in den eignen, überraschenden Modulationen, in dem originellen Thematisiren, so wie in den oft bis ins höchst Abenteuerliche und Bizarre

herüberspielenden Figuren hervorleuchtet — ist in dem vorliegenden Werk nicht die Rede: dagegen steht es in ruhiger Haltung, in durchgängig reinem Styl, in wackrer Ausarbeitung, gesund und kräftig, wie in einem gelungenen, fehlerfreyen Gusse da.

Die Sonate hat durchaus einen ruhigen, gemüthlichen Charakter, den sie aber in froher Lebendigkeit ausspricht. Die verschiedenen Stimmen fließen in einander, wie im interessanten Gespräch geistreicher Männer, wenn sie die mit heitrer Weisheit ins Leben eingehen, sich dessen erfreuend, und das erquickliche Grün des erwachten Frühlings, die reine Bläue des Himmels, den kühnen Flug rosiger Wolken betrachten, ohne gerade sich darnach zu sehnen, was drüber verborgen. — Ganz frey ist daher das Werk von jener Kränklichkeit und Ermattung, welche diejenigen plötzlich überfällt, die den gewöhnlichen Gaul zum Fluge stachelten, der nun, nach den ungelenken Sprüngen, lendenlahm dasteht, und nicht weiter fort will. — Bedarf es wol, noch zu sagen, daß solche Werke, wie eben das vorliegende des braven Componisten, allemal eine höchst beachtenswerthe, erfreuliche Erscheinung sind? —

Die Sonate hebt mit einem Largo, D dur $^6/_8$, an, in dem die ausgreifende Figur des Basses mit syncopirten Noten gleich eine heitere Lebendigkeit ausspricht. In dem Eintritt der obern Stimme liegt die Andeutung der Figur, die der Componist in der weitern Ausführung benutzt. Rec. setzt diesen Anfang her, weil, wie es recht ist, und immer seyn sollte, der Charakter des ganzen Stücks, ja der ganzen Sonate, richtig dadurch angekündigt wird: *(N)* Die schnelle Modulation im eilften und zwölften Takte in F dur durch *(N)* ist, ohne gerade sehr pikant zu seyn, doch von guter Wirkung, so wie ein Gedanke, der ohne sonderliche Originalität doch durch den gewandten, runden Ausdruck anziehend wird. Im 18ten Takte führt die Oberstimme des Basses die schon im fünften Takte vorgekommene Figur zu einem neuen Grundbasse weiter fort, während die beyden Stimmen des Discants mit einer neuen Figur dazu wechseln, so wie man diese Art Ausführung nur bey guten Meistern findet. Der Satz bewegt sich in die Dominante und bricht mit einer Fermate ab. Das folgende Allegro, D dur, $^3/_4$ Takt, trägt wieder den Charakter, wie er oben angegeben wurde, ganz in sich. Das Thema ist lebhaft und erhält noch durch die Figur des Basses einen regen, kräftigen Schwung. *(N)*

Diesem ganzen Allegro kann Rec. durchweg, nur in den Tendenzen, wie er sie Anfangs feststellte, das größte Lob ertheilen. Ein Gedanke fließt zwanglos, wie in einer wohlgeordneten Rede, aus dem andern, nichts Zweckloses, nichts Fremdartiges, durchaus alles in einem Gusse geformt, und dabey anmuthig und melodiös. Sollte Rec. alle die Einzelheiten, welche auf das rühmenswertheste ausgezeichnet zu werden verdienen, erwähnen, so würde sein Aufsatz die, diesen Blättern angemessene Länge weit überschreiten: er begnügt sich daher, nur durch einige Andeutungen die Aufmerksamkeit der Kenner auf manches hinzuleiten, was sein lobendes Urtheil rechtfertigt. Gleich Anfangs im zwey und zwanzigsten Takte kommt z. B. eine Verschlingung der Stimmen vor, wie sie nur der sinnige Meister erfinden und ausführen kann. Die Oberstimme des Basses greift das Thema auf, der Grundbaß, so wie die Unterstimme des Discants, behalten die Figur, womit das Stück anhob, bey, aber die Oberstimme des Discants fügt eine neue Figur in der Gegenbewegung hinzu. — Das zweyte Hauptthema fängt die Oberstimme des Basses zu einem Basso continuo an. Ein einziger Takt dieses zweyten Thema *(N)* giebt aber zu mannigfaltigen Weiterführungen und Imitationen, jener Basso continuo aber später, und zwar erst im 59sten Takte des zweyten Theils, zum kräftigen, weiter ausgreifenden Unisono beyder Baßstimmen Anlaß. Eben zu diesem Unisono führen die Oberstimmen jenen, dem zweyten Thema entnommenen Gedanken auf sinnige Weise weiter aus, wie es späterhin auch die Baßstimmen thun. Ueberhaupt ist der zweyte Theil, vorzüglich im Anfange, in welchem zu Figuren des Basses in der Gegenbewegung die Oberstimme die beyden ersten Takte des ersten Hauptthema weiter fortführt, kräftig und wirkungsvoll angeordnet. Die Bravour-Figuren wechseln in beyden Stimmen, und unerachtet sie sich von dem Uebrigen ganz unterscheiden, und, wie es auch seyn soll hervortreten, schmiegen sie sich doch dem Ganzen deshalb innigst an, weil die sie begleitende Stimme allemal die Anspielung auf die beyden Hauptthemata des Stücks enthält. Sollte Rec. nur eine einzige Ausstellung machen, so bestände sie darin, daß der Componist zu oft den Satz mit der Fermate, und zwar im Septimen-Accorde, der zu der darauf eintretenden Tonart leitet, abbricht. Seit Pleyels Zeiten ist dies zu verbraucht, um noch Wirkung machen zu

können. — Das Andante cantabile, A dur, $^2/_4$ Takt, ist recht lieblich, ohne nach dem Tiefern, Bedeutungsvolleren zu streben, das vielleicht dem heitern Gange der ganzen Sonate Abbruch gethan hätte. Auch hier ist das Thema herrlich zu weiterer Ausführung benutzt, und die mannigfachen Figuren, die sich ihm willig fügen, zeugen von dem Reichthum des Componisten, über den er nach Willkür Herr ist. Nur um den Kenner darauf aufmerksam zu machen, wie sinnig der Componist seine Sätze zu verschlingen weiß, rückt Rec. eine Stelle ein, in welcher zu Figuren der Oberstimmen des Basses und des Discants, die ebenfalls den ersten Takten des Satzes entnommen, die beyden Unterstimmen eine Art imitirender Engführung des Hauptthema ausführen. *(N)* Weiterhin fehlt es auch nicht an kräftigen Unisoni der Baßstimmen, an contrapunktischen Wendungen des Satzes, so wie an sinnigen Weiterführungen des Thema, und die Wirkung dieses gut erfundenen und sehr brav ausgeführten Andante würde vielleicht noch viel größer seyn, wenn es dem Componisten gefallen hätte, sich gedrängter zu fassen, und weniger den Satz in die Breite zu ziehen. Es sind 150 Takte, für einen Mittelsatz, der, streng genommen nur Ein eigentliches Hauptthema hat, wol zu viel. Rec. glaubt durch diese Aeußerung sich nicht den Vorwurf zuzuziehen, daß er in den Fehler des Polonius falle, dem alles Vortreffliche zu lang ist: denn Hamlet sprach nur vom Erhabensten.

Der letzte Satz, Rondo Allegretto, D dur, $^2/_4$ Takt, hat ein frisches, lebendiges Thema, das, rücksichtlich seiner Haltung und seines Schwunges, an manche Rondos in haydnschen Symphonien erinnert. Daß dieser Satz dem Rec. gerade doch der mindest gehaltreiche der ganzen Sonate schien, will er der Verwöhnung durch mozartsche und beethovensche Schlußsätze zuschreiben, die denn nun freylich in einem steigenden Climax lauter Funken und Brillantfeuer sprühen. Vorzüglich fühlte der Rec. unwillkürlich ein gewisses Ermatten in der Formung des zweyten Thema, welches im 81sten Takte eintritt, und in der That etwas Fanfaren- oder Tuschartiges in sich trägt, und, noch dazu in ziemlich ungelenker Bewegung, sich irgend einer originellen Durchführung wol nicht fügen kann. Dagegen benutzte der wackre Componist das Thema, in kleinere Theile zerschnitten, auf mannigfache Weise und wußte die Stimmen künstlich und doch melodiös zu ver-

schlingen. So strömen die beyden Sätze *(N)* wie in leuchtender Fluth durch das ganze Stück, und Rec. kann nicht umhin, den Kenner vorzüglich auf die 30ste und 31ste Seite aufmerksam zu machen, auf welcher er manches für Geist und Gemüth Ergötzliche findet.

Beym Schluß vermißt Rec. das Brausen des Tonorkans, wie er in den Werken unsrer Meister jetzt zu hören, und welches er, auf den Anfang seines Aufsatzes zurückkommend, mit dem rasselnden, polternden Hufschlag der Phöbusrosse vergleicht. Minder stark ertönt auf dem Pflaster der Tritt des rüstigen Fußgängers: aber sein sicheres, keckes, wackres Dahinschreiten überzeugt uns, daß er noch manches schöne, erfreuliche Ziel erreichen, und uns, was er dort Herrliches geschaut, in heitern Tönen verkünden werde.

91.

Grande Sonate pour le Pianoforte comp. — — p. J. F. Reichardt, Maitre de Chapelle de S. M. le Roi de Prusse. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 16 Gr.)

[25. May 1814.]

Nicht wenig war Rec. verwundert, jetzt, in späten Jahren, von dem berühmten Componisten des Brennus, der Geisterinsel, der Rosmonda u. a. m. eine Composition erscheinen zu sehen, die, wie wol nicht zu leugnen ist, ganz außer dem Kreise dessen liegt, was sein Genius nach den innigsten, aus ihm selbst hervorgehenden Tendenzen zu leisten vermag. — Selten gab es einen Componisten, der so, wie R., mit reichen musikalischen Kenntnissen, mit einem tiefen Gemüth, mit einem lebhaften, reizbaren Geiste, eine vollendete ästhetische Ausbildung verband, so daß er nicht allein die Dichtung, welche er musikalisch auszuschmücken unternahm, ganz durchdrang, sondern zugleich als Herr und Meister darüber schwebte, und sie unumschränkt beherrschte. So kam es denn, daß er, von dem einfachsten Liede an bis zur, in höchster Pracht glänzenden, ernsten Oper, so manches herrliche Stück schuf, das durch innig ausgesprochene Empfindung, durch in jedem, auch in höherm Sinn richtige Declamation, durch

geniales Auffassen der wirkungsvollsten Mittel, sowol das ganze, eigenthümliche Wesen, als die einzelnen Momente der Dichtung auf das eindringendste darzustellen, in jedes Gemüth eingehen, und es zur regsten Theilnahme entzünden mußte. Mißlang in diesem Kreise der musikalischen Composition dem Meister hin und wieder etwas, so mochte es wol eben davon herrühren, daß die erworbenen ästhetischen Ansichten der äußern Form dem Verstande zu sehr Vorschub leisteten, der nur zu geneigt ist, die Phantasie zügeln zu wollen, die, jede Fessel zerreißend, sich im kühnen Fluge emporschwingt, und, wie in bewußtloser Begeisterung, die Saiten anschlägt, welche, aus einem höhern, wunderbaren Reiche herabtönend, in unserm Innern widerklingen. Wer so, wie R., in die Dichtung einzudringen vermochte, wer so von jeher darauf ausgegangen, beydes, Gedicht und Musik, auf das innigste zu verknüpfen, wird bald sich daran gewöhnen, beydes als integrirende Theile Eines Werks, ja Einer Kunst, anzusehen. Daß er so bey der Gesangcomposition immer den rechten Fleck trifft, leuchtet ein: wird ihm indessen nicht auch die Musik, wenn sie von der Schwester verlassen, hülflos erscheinen, der Stütze, jeder Haltung beraubt, umherirrend im öden Raume, und sich nicht besinnend auf all das Herrliche, das sie sonst, wiewol in ihrer eignen, wunderbaren Weise, der Schwester nachgesprochen? Denn nur den erhabensten, mächtigsten Geistern blieb es vergönnt, die Tonkunst in ihrem eigensten, wundervollsten Gebiete, in dem das Wort untergeht in der Ahnung des Höchsten, die die Brust mit unnennbarer Sehnsucht erfüllt, als Königin zu schauen und ihre Zauber in göttlicher Begeisterung der heiligsten Weihe zu verkünden. Nur Heroen der Musik, wie Händel, Sebastian Bach, Mozart, und einige Andere, konnten gleich groß seyn in der Instrumental- und Vocal-Musik. — Mit jenem höheren Fluge des Geistes erlangt die Instrumental-Musik, wie sie jetzt neu geschaffen besteht, das tiefste Eindringen in das eigenthümliche Wesen der Instrumente überhaupt, ja die Erkenntnis der einzelnen, feinsten Nüancen des Ausdrucks, deren dieses oder jenes Instrument, wenn es allein vorwalten soll, fähig ist, welche sich nur der Virtuosität des Spiels erschließt, und also eben diese Virtuosität bey dem Componisten voraussetzt. In dem kühnen Emporschwingen des Geistes der Musik überhaupt hat die immer höher und höher steigende praktische Fertigkeit der

Spieler, nebst der, durch das Bedürfnis derselben erzeugten, Vervollkommnung der Instrumente, rückwirkend den kühnern Flug der Instrumentalmusik veranlaßt. Die unerläßliche Bedingung jeder Instrumentalcomposition, nachdem sie der Genius herrlicher Meister, wie Haydn, Mozart, Beethoven, so hoch erhoben, ist jetzt, daß, nebst dem künstlicheren, ja künstlichsten, harmonischen Gefüge, wie es nur in der reinen Instrumentalmusik, die von keinem Zwange, den der Gesang wol erzeugt, gehemmt, möglich ist, sich auch die Instrumente in ihrer eigensten Eigenthümlichkeit, in dem vollsten Glanze ihres innern Reichthums, in der höchsten Kraft, die ihnen zu Gebote steht, zeigen sollen. Um daher für irgend ein Instrument, vorzüglich aber für das Pianoforte, welches in der neuen Zeit ein ganz neu erfundenes Instrument zu nennen, das die Verwandschaft mit dem alten, bekielten Flügel ganz verleugnet, genügend zu schreiben, möchte es wol nöthig seyn, mit den tiefsten harmonischen Kenntnissen eine nicht geringe Virtuosität auf eben diesem Instrumente zu verbinden. — Es ließe sich denken, daß ein wackrer Klavierspieler und Componist aus der Zeit der Bache, Wolfe, etc. durch irgend einen Zufall auf eine Insel, (etwa im indischen Archipelagus, oder sonst,) verschlagen wurde, indessen sein Flügel und den Sebastian Bach in die Einsamkeit hinüberrettete. Nun componirte er fleißig Sonaten und Toccaten, ganz in der kunstvollen, aber, rücksichtlich des Glanzes, der nun die, aus der gestiegenen Virtuosität der Spieler und dem herrlichen Instrumente, das jene klappernden, klirrenden Flügel ersetzte, hervorgegangen, ärmlichen Manier, wie sie damals bestand, und brächte, als ein vorbeysegelndes Schiff ihn aufnahm, die Frucht seiner Arbeit herüber. Die Erscheinung seiner Werke würde, wenn auch nicht gerade erfreulich, doch gewiß merkwürdig seyn, und das Anschauen der reinharmonischen Structur, die flitterlos vor Augen läge, dem gründlichen Harmoniker belehrend werden.

Hr. R. befand sich in der That auf einer Insel, aber, wenn auch nicht ohne Flügel, doch gewiß ohne Sebastian Bach. Nicht einmal historisch scheinen ihm nämlich die ungeheuren Fortschritte bekannt geworden zu seyn, die, nachdem Mozart und Beethoven dem Pianofortespiel überhaupt einen ganz neuen, hohen, mächtigen Schwung gegeben hatten, in der Composition für dies Instrument gemacht

wurden: denn sonst würde er die vorliegende Sonate nicht componirt, wenigstens nicht ins große Publicum gebracht haben. Ohne Seb. Bach befand sich aber Hr. R. deshalb auf der Insel, weil er sonst doch wenigstens rücksichtlich des harmonischen Gefüges seinem Werke einiges Interesse zu geben gewußt hätte. — Rec. muß es, so sehr es ihm in vieler Hinsicht wehe thut, seiner Pflicht gemäß, nach der strengen Wahrheit, die keine Rücksichten verdunkeln dürfen, aussprechen, daß die Sonate des sonst so würdigen Componisten auch von keiner Seite im Stande ist, nur im mindesten den Ansprüchen zu genügen, die man jetzt an Compositionen dieser Art mit Recht macht. Kein billig Denkender wird Hrn. R. zumuthen, daß er, nachdem er die Bahn, welche ihm sein Genius vorzeichnete, mit so viel Ruhm und Beyfall gewandelt, nun noch in das schwierige Studium der heutigen Instrumentalmusik eingehen solle, um darin Werke zu liefern, die den nothwendig gewordenen Bedingnissen entsprächen: wenn er indessen, vielleicht im Vertrauen auf den ihm inwohnenden, das Unmögliche schaffenden Genius, es doch unternimmt, in einem ihm widerstrebenden, fremden Kreise wirken zu wollen, so muß dies (wie es bey Rec. in der That der Fall ist) den desto mehr verdrießen, der den sonst so wackern herrlichen Meister in seinen, aus dem wahren, innen Geiste hervorgegangenen Werken so hoch schätzt und bewundert, und der nun sieht, wie dem jugendlichen Uebermuthe, der so gern an wohlerworbenen Kränzen zupft und rüttelt, durch einen Mißgriff von dem, durch so viele Jahre bewährten Meister selbst eine Waffe in die Hand gegeben wird, die er schadenfroh gegen ihn zu brauchen kaum unterläßt. Diesem dadurch zu begegnen, daß, des alten Ruhms, der herrlichen Werke des Meisters erwähnend, die Composition der falsch sogenannten grande Sonate geradezu als ein Mißgriff, den vielleicht eine augenblickliche Anregung, die Erinnerung an eine Fortepiano spielende Dame, der man in künstlerischer Artigkeit huldigen wollte u. dgl. erzeugte, erklärt wurde, den Componisten selbst auf die für ihn nun wol unerreichbaren, und auch, da er sich der wahren Größe und Gediegenheit in andern Gattungen der Tonkunst erfreut, nicht eben zu beachtenden Bedingnisse der Fortepiano-Compositionen aufmerksam zu machen, und ihn zu bewegen, statt seine Kraft an das Niegelingende zu verschwenden, uns noch manches gemüthliche, herrliche Lied zu singen — das war

der Zweck des Recensenten, und deshalb überwand er den unangenehmen Eindruck, den überhaupt die Composition auf ihn machen mußte, so wie das drückende Gefühl, über das Werk eines sonst so herrlichen Meisters nur tadelnd sich auslassen zu können. —

Rec. wünschte hier abbrechen zu dürfen, und nur die Besorgnis, daß mancher, vorzüglich der Meister selbst, ihm dann vorwerfen werde, sein Urtheil nicht belegt zu haben, zwingt ihn, seines Widerstrebens ungeachtet, wenigstens einigermaßen in das Innere dieser Sonate einzugehen. — Im Allgemeinen vermißt Rec. einen durchgehaltenen Styl, und vorzüglich den Zusammenhang der vier verschiedenen Theile, woraus die Sonate besteht: denn nur der Zufall scheint sie aneinander gereiht zu haben. Zuweilen wird man im ersten und letzten Satz an Emanuel Bachs schlechtere Sonaten erinnert; und sollte dies nicht von einer Jugendreminiscenz des Meisters herrühren? Dann ist es aber der im Werke durchgehende Antiklimax, der ihm alle Wirkung benimmt, indem der erste Satz noch der beste ist, die folgenden aber immer mehr und mehr ermatten. Das Thema des ersten, und wie gesagt, noch gelungensten Satzes, Moderato, F moll, ist keineswegs bedeutungslos: *(N)* Es steht indessen ganz isolirt da, denn nicht das mindeste ist in dem weitern Gange des Stücks daraus gezogen, der, wie jeder sich bey dem Fortspielen überzeugen wird, sich nur in an einander gereiheten Figuren fortbewegt, die weder durch innere harmonische Structur verbunden sind, noch glänzende Passagen für das Instrument enthalten, und eben deshalb für beyde, den Harmoniker und den Virtuosen, gleich leer und unbefriedigend bleiben. Zugleich bekommt durch den, beynahe immer gleich abgemessenen Wechsel der rechten und der linken Hand das Ganze eine ermüdende Einförmigkeit. Es ist als ob jemand immer dasselbe, nur mit veränderter Wortstellung sagte; z. B. heute ging ich spazieren, spazieren ging ich heute, ich ging heute spazieren u. s. w. — Man merkt, daß der Componist darnach strebte, den Satz, wie man sagt, gearbeitet, erscheinen zu lassen. Gänge und Fortschreitungen, wie folgende, sind aber wol nur zu sehr verbraucht, um noch die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu fesseln: *(N)* Weder die angeführten Stellen, noch der enharmonische Uebergang im achten Takt des zweyten Teils vermögen der Mattigkeit des Ganzen aufzuhelfen. — Nach diesem Moderato folgt ein Larghetto, As dur,

$^3/_8$ Takt, 72 Takte lang, und an dasselbe schließt sich ein Andante, ebenfalls As dur, $^2/_4$ Takt, 67 Takte lang. Beyde Sätzchen sind ganz unbedeutend, nicht einmal, wie man es doch von einem Gesangcomponisten wol erwarten sollte, sonderlich melodiös, und vorzüglich das Andante erinnert an kleine Uebungsstücke für Anfänger, wie man sie in Löhleins Klavierschule oder sonst findet. *(N)* Der letzte Satz, Grazioso e un poco vivace, F dur, $3/4$ Takt, hat ein Thema, das zu altfränkisch und verbraucht klingt: *(N)* Was aber den übrigen Gang des Schlußsatzes betrifft, so muß Rec. dasselbe rügen, wie bey dem ersten Satze; nur ist das Ringen nach Kraft und Glanz hier noch fruchtloser geblieben. Der Satz bleibt meistentheils zweystimmig, und die Passagen, (Terzenläufe mit beyden Händen, Arpeggios,) für jeden, auch nur im mindesten geübten Spieler der jetzigen Zeit unbefriedigend. — Uebrigens zeigen manche, gar nicht lobenswerthe harmonische Fortschreitungen, ja offenbare Quinten, wie im dritten und vierten Takt vor dem Schluß des Andante, daß der Meister, dem sonst gewiß die herrlichsten Kenntnisse der Harmonik nicht fehlen, sich in diesem, ihm ganz fremden Kreise nur unbehülflich bewegte.

Jetzt glaubt Rec. endlich schließen, und so des wahrhaft peinlichen Gefühls, das ihm der Tadel eines wackern Componisten, von dem ihn so manches gelungene Werk erfreute und erhob, verursachte, sich entschlagen zu können; indem er nur noch den innigen Wunsch wiederholt, daß der geachtete Meister uns aus der Tiefe des Gemüths noch manches schöne Lied singen möge.

92.

Französische Delikatesse.

[6. August 1814.]

Lichtseite.

Bald nach dem Ausbruche der französischen Revolution, als die Emigranten in Deutschland verstreut mit muthvoller Industrie den kleinsten Nahrungszweig nicht verschmähten, ihr dürftiges zerrissenes Leben zu fristen, saß ich mit einigen Fremden an der zahlreichen Table d'Hote eines berühmten Gasthauses in F. Es trat ein alter, dürftig

aber sauber gekleideter Mann hinein, dessen Physiognomie, hätte er auch nicht das Ludwigskreuz getragen, auf den ersten Blick den Altfranzosen verrieth. In einem kleinen Korbe bot er allerlei geringfügige Waren feil und dies that er mit solcher freundlichen Bescheidenheit, mit einem solchen ungezwungenen edlen Anstande, daß beinahe jeder davon angesprochen etwas kaufte. Ohne Spur der niedergebeugten Demuth, der erniedrigenden Unterwürfigkeit, wie sie sich nur bei gemeinen, durch hülflose Lage zerdrückten Seelen äußert, schien der Alte nur ein Recht geltend zu machen, das ihm sein Unglück erworben, er nahm das Geld mehr wie ein Geschenk, als wie den ihm für die hingegebene Waare gebührenden Preis. Mit einem Wort! sein ganzes Betragen zeigte den feinen im Cirkel der großen Welt gebildeten Mann. Die Revolution hatte damals als eine gewaltige Kraftäußerung des menschlichen Geistes die jungen Gemüther entzündet. Der Kampf gegen alle tyrannische Unterdrückung war proklamirt und Freiheit und Gleichheit! hieß die Zauberformel, die plötzlich ein chimärisches Reich aufschloß, in dem ein jeder alle Ansprüche, die er längst im Innern getragen, auf einmal erfüllt und so sich in das Paradies versetzt sah, das von der Erde verschwunden. Vorzüglich war es auch die Abschaffung des Adels, die in ton- und wortreichen Phrasen verkündet den egoistischen Stolz der bürgerlichen Jünglinge aufregte, die sich eben jetzt alle geadelt fühlten. Von der wilden Fluth unwiderstehlich fortgerissen, bekannte auch ich mich eifrigst zur revolutionären Partei, verachtete alles tief, was adlig war, und hegte einen bittern Haß wider alle emigrirte Franzosen, in denen ich nur gehäßige, sich gegen die heiligsten Rechte der Menschheit auflehnende Obskuranten erblickte. Schon beim Eintreten war mir der Alte mit seinem Korbe zuwider, als er endlich auch zu mir kam und mein Gespräch mit den Freunden unterbrechend seine Waaren feil bot, nach seiner freundlichen höflichen Weise, fuhr ich ihn hart an: er solle mich ungeschoren lassen, ich brauche nichts von seinen Waren. Der Alte trat einen Schritt zurück und sagte mit sanfter Stimme, indem ein trübes Lächeln sein Gesicht überflog: Mais Monsieur! c'est mon metier! Ich war tief beschämt, er wollte sich still und bescheiden entfernen, ich rief ihn zurück, bot alle meine Artigkeit, mein bestes Französisch auf, um ihn meine Unart vergessen zu lassen, und kaufte vielleicht mehr als die Uebrigen.

Schattenseite.

Wenn wir jetzt in Deutschland sagten: die Franzosen, so meinten wir nicht sowohl das französische Volk, als jenes wüthende, millionenköpfige Ungeheuer, das unter dem Namen: grande Armée, unsere Felder und Fluren verwüstete, das mit seinen blutigen Krallen uns Wunden schlug, denen das innerste Lebensblut entrann, ja dessen giftiger Hauch unsere Luft verpestete, daß jeder Athemzug uns Krankheit und Tod bringen konnte. Des glühenden Hasses, den jeder wahrhaft deutscher Deutsche tief im Herzen tragen mußte, unerachtet, wollte es doch mancher mit diesem — jenem Gliede des Ungeheuers gut meinen, und mit der Einleitungsformel, ja das muß man ihnen lassen, war denn immer viel von großer Bildung, Lebenssitte, Delikatesse die Rede. Mein Freund Y. konnte das nicht gut hören und hatte manches tüchtige unläugbare Argument dagegen. In jener beinahe fabulos gewordenen Zeit, pflegte er zu sagen, in der die Franzosen, was Kunst und Wissenschaft, vorzüglich aber Lebenssitte und Weltton betrift, sich vor allen übrigen Nationen den ersten Platz anmaßten, wurde alles bei ihnen so in bestimmte Formeln und Regeln abgeschlossen, daß nun das, was nachher der immer forttreibende Weltgeist erzeugte, nach der Untrüglichkeit jener Koriphäen verworfen wurde. Der abnorme Paroxismus während der Revolution war nur vorübergehend wie die Wuth des Fieberkranken, die Chinesität der Franzosen behielt die Oberhand, sie blieben bei ihrer goldnen Zeit stehen, die eben so ehern und eisern war, wie ihre jetzige. Jeder Franzose glaubte daher schon als Franzose den Prototypus aller Lebenssitte und Weisheit in sich zu tragen, und der Heereszug nach dem Norden mag ihnen außer der militärischen Tendenz wie ein Kreuzzug gegen die Barbarei erscheinen. Daher kommt es wohl, daß selbst in dem gesittetsten Betragen des gescheidtesten Franzosen immer etwas Drückendes, Demüthigendes für uns liegt; mit mitleidigem Lächeln thun sie das Mögliche, die rohe Nation aufzuklären, die bei Voltaire's Alexandrinern gähnt und keinen Senf in die Suppe gießt. In dieser Selbstkrönung als Herrscher über alles, was Geschmack und Lebenssitte heißt, verläßt sie alle Zartheit des Gfeühls, war sie ihnen auch sonst eigen, denn außerdem würden sie es begreifen, wie ihre mehrentheils

blutige zerstörende Erscheinung uns nicht erfreulich seyn kann, aber für unsere Schrecken, für unsere Noth ist ihre Seele verschlossen. Mein Freund hatte Recht, denn ein wahrhaft tragi-komisches Beispiel, das damals unter meinen Augen sich begab, bestätigte alles. Nach der unglücklichen Schlacht bei Jena waren die Franzosen eben in Berlin eingerückt, und ein Kapitän wurde bei einem alten preußischen Militär einquartiert, dessen Herz über die Schmach blutete, die das sonst, als es noch unter Friedrichs glorreichen Fahnen focht, so siegreiche Heer durch List und Uebermacht erlitten. Er verschloß sich in sein Zimmer, sah und sprach niemanden, und ließ den einquartierten Kapitän auf dem ihm angewiesenen Zimmer reichlich und anständig serviren. Der Kapitän mit der Bewirthung höchst zufrieden versicherte: er habe einen vortrefflichen Wirth, der es an nichts, was einem französischen Offizier gebühre, fehlen lasse, nur sey der arme Mann sehr hypochondrisch, indem er gar nicht aus dem Zimmer komme, seine, des Kapitäns, Pflicht sey es daher ihn aufzuheitern. Und nun bestürmte er mit den höflichsten Redensarten jeden Nachmittag so lange die verschlossene Thüre, bis der alte im Innersten zerrissene Militär nothgedrungen öffnen und sich mit der angenehm aufheiternden Unterhaltung bis zum Tode foltern lassen mußte. Mit viel Prätension erzählte der französische Kapitän von dem gutmüthigen Wohlwollen, das er seinem kranken Wirth angedeihen lasse. Der Blick, womit er die Einheimischen ansah, sprach ganz deutlich: Seht! so handeln kann nur ein Franzose! und er hatte in der That völlig Recht. Hff.

93.

Alte und neue Kirchenmusik.

[Ergänzungen zu Bd. 2. 31. August 1814.]

Die Klage der wahren Musikverständigen, daß die neuere Zeit arm an Werken für die Kirche blieb, ist nur zu gerecht. Viele haben als Ursache dieser Armuth angegeben, daß die jetzigen Componisten das tiefe Studium des Contrapunkts, welches durchaus nöthig ist, um im Kirchenstyl zu schreiben, gänzlich vernachlässigten; daß es ihnen nur darum zu thun sey, zu glänzen, der Menge zu imponiren, oder wol gar, des schnöden Geldgewinnstes wegen, dem augenblicklichen

Zeitgeschmack zu fröhnen, und, statt ein gründlicher, tiefer, nur ein beliebter Componist zu werden: alle diese untergeordneten, leichtsinnigen Zwecke könne aber nur das Theater, nicht die Kirche erfüllen; daher, statt eines einzigen Kirchenwerks, die hundert, meistentheils mißglückten Versuche von Opern, die erschienen und verschwänden. Es ist auch in der That nicht zu läugnen, daß wol schon seit länger, als zwanzig Jahren ein Leichtsinn ohne Gleichen in jedes Kunststudium einriß. Der wackre Fleiß der Alten, der die Gediegenheit ihrer Werke begründete, verschwand, und, statt der kräftigen, lebendigen Gestalten, die sonst der Zauber der Künstler hervorrief, wurde nur glänzender Staat gewebt, dessen Flimmer der todten Puppe den Schein des Lebens verleihen sollte. Die tiefere Ursache dieses Leichtsinns in der Kunst lag in der Tendenz der Zeit überhaupt. Als regierten dämonische Principe, strebte alles dahin, den Menschen festzubannen in das befangene, ärmliche Leben, dessen Thun und Treiben er für den höchsten Zweck des Daseyns hielt: so wurde er abtrünnig allem Höheren, Wahrhaften, Heiligen; der göttliche Funke, den nur Glaube und Liebe nährt, mußte erlöschen, und niemals konnte der kalte Strahl der Truglichter, die in der hoffnungslosen Oede aufflammten, die Glut im Innern, aus der das wahre Kunstwerk in unvergänglichem Feuer emporsteigt, entzünden. Freylich ließ auch in dieser unglücklichen Zeit die unsichtbare Kirche, welche ewig waltet, ihren treuen Dienern volle Gnade angedeihen, so daß sie es vermochten, das tief im Innersten Empfundene auszusprechen: aber wie wenige widerstanden der Unbill der Gegenwart! Ihr irdischer Untergang war indessen die geistige Verklärung, in der sie mit den Getreuen in beständiger Gemeinschaft bleiben. — Man denke nur an den noch jetzt nicht nach Verdienst allgemein anerkannten Mozart; an den, unerachtet er ein Deutscher war, in Deutschland gar nicht gekannten Vogel (Johann Christoph Vogel, Componist der wahrhaft tragisch erhabenen Oper, „Demophoon") an den herrlichen, frommen, jetzt beynahe vergessenen Fasch.

Daß dieser Leichtsinn, dieses ruchlose Verläugnen der über uns waltenden Macht, die nur allein unserm Wirken, unsern Werken, Gedeihen und Kraft giebt, die spöttelnde Verachtung der heilbringenden Frömmigkeit, von jener Nation herrührte, die so lange Zeit auf unglaubliche Weise der verblendeten Welt in Kunst und Wissenschaft als

Muster galt, liegt am Tage. Aus blinder Nachäfferey ihrer Werke, die sie mit kecker Frechheit als ewige Muster aufstellte, kam jenes ekle Schönthun in die Wissenschaft; jene Spielerey, jene Verrenktheit und Verrücktheit, in der der Opiumrausch für Begeisterung gilt, in die Kunst. — Der namenlose Frevel dieser Nation führte endlich die gewaltigen Revolutionen herbey, die, wie ein verwüstender Sturm, über die Erde hinbrausten: aber dieser Sturm hat die finstern Wolken aus einander getrieben, und die Morgenröthe, die schon durch das nächtliche Dunkel manchen, ihre Nähe verkündenden Strahl sandte, der tröstend in die wunde Brust des gläubigen Menschen fiel, bricht herrlich hervor in unserer verhängnisvollen Zeit. Ja, diese Zeit, in der, wie mit tausendstimmigem, donnerndem Posaunenton, sich die Allgewalt der ewigen, über uns thronenden Macht verkündet, so daß der in dumpfes Hinbrüten versunkene Mensch, aus der Betäubung geweckt, den Ton vernehmend und das Wort verstehend, wieder an sich selbst glaubt — diese Zeit, in der sich die Ohnmacht alles verkehrten Strebens, aller Befangenheit im irdischen Treiben um irdischen Zweck so deutlich offenbart, in der der Geist, wie durch einen Himmelsstrahl erleuchtet, seine Heimath erkennt, und in dieser Erkenntnis Muth und Kraft erwirbt, die Bedrängnisse des Irdischen zu ertragen, ja ihnen zu widerstehen — diese uns jetzt aufgegangene Zeit wird jeder leichtsinnigen Entartung in der Kunst Einhalt thun, und ihrer tiefsten, geheimnisvollsten Einwirkung durch die Musik des Menschen Brust sich willig öffnen. — Jetzt darf von der Musik, in der tiefsten Bedeutung ihres eigenthümlichsten Wesens, nämlich wenn sie als religiöser Cultus in das Leben tritt — von der Kirchenmusik, geredet werden: denn nicht mehr verklingen die Worte unbeachtet, wie sonst, wo selbst die besser und höher Gestimmten der bittre Unmuth zur regungslosen Gleichgültigkeit abstumpfte.

[Bd. 2, S. 160, Z. 7 v. o.] . . . unser alter Dürer; sein Componiren war Religions-Uebung. Reichardt hat im fünften Stück seines Kunstmagazins ein herrliches, vierstimmiges Gloria aus einer Messe von Palestrina abdrucken lassen, das alles Gesagte bestätigt. Der Verfasser hat in diesem Augenblick Palestrina's Responsorien vor sich, die in den drey letzten Tagen der Charwoche vom Chor gesungen wurden. Die Responsorien des Chors unterbrechen nämlich den Canto fermo der Priester

und tragen so, mit diesem wechselnd, die Leidensgeschichte Jesu in biblischen Worten vor. Eben diese Einrichtung findet auch, nur auf andere Worte, bey dem Miserere statt, und es sey dies nur beyläufig für die, mit dem catholischen Cultus Unbekannten bemerkt. Um den Canto fermo, dessen schon früher gedacht wurde, im Beyspiel dem Leser vor Augen zu bringen, möge hier der Theil eines uralten gregorianischen Gesanges stehen, so wie sich später die Gelegenheit, zum Einrücken eines palestrina'schen Responsoriums darbieten wird. *(N)* Ist nun der hohe, einfache Styl Palestrina's der wahrhafte, würdige Ausdruck des, von der inbrünstigsten Andacht entzündeten Gemüths; ist die Kirche seine wahre, einzige Heimath: so nimmt es nicht Wunder, daß er so lange sich erhalten mußte, als die Kirche in dem vollen Glanz ihrer ursprünglichen Hoheit und Würde strahlte. Das berühmte, zweychörige Miserere von Allegri ist noch ganz in dem Styl des Palestrina geschrieben, wiewol es an Kühnheit und Kraft diesen Werken nachsteht, und, unerachtet seiner Berühmtheit, die auch wol durch den wundervollen Vortrag der Sänger in der sixtinischen Kapelle entstanden seyn mag, sogar Leo's späterem Miserere weichen muß. —

Die Meister der damaligen Zeit erhielten sich rein von allem Schmuck, und trachteten nur dahin, in frommer Einfalt wahrhaftig zu seyn, bis nach und nach der melodische Schwung, den die Compositionen nahmen, die erste Abweichung von jenem tiefen Ernst bereitete. Aber wie würdig, wie einfach und kräftig dennoch der Kirchenstyl blieb, zeigen die Werke eines Caldara, Bernabei, A. Scarlatti, Marcello, Lotti, Porpora, Leonardo Leo, Valotti u. a. Noch war es in der Ordnung, blos für Singstimmen, ohne Begleitung anderer Instrumente, höchstens der Orgel, zu setzen, und schon dieses erhielt die Einfachheit des choralartigen Gesanges, der durch keine bunten Figuren der Begleitung übertäubt wurde. Zu weit würde es für den Raum dieser Blätter führen, und die nur zum Verständnis dessen, was über das Verhältnis der alten zur neuen Kirchenmusik gesagt werden soll, nöthigen Andeutungen würden sich zur pragmatischen Geschichte der Kirchenmusik ausdehnen, wenn das stufenweise Uebergehen in den neueren und neuesten Styl durch die Folge der Meister und ihrer Werke gezeigt werden sollte: es sey daher vergönnt, nur noch Einzelnes über jene alten Meister, die ewig unsere

Muster bleiben werden, und deren herrliche Periode wol bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts reicht, zu sagen.

[Vgl. Bd. 2, S. 160.] Unter den älteren Meistern jener Zeit leuchtet der große Alessandro Scarlatti mächtig hervor. Bekanntlich schrieb er schon am Ende des siebzehnten Jahrhunderts mehrere Opern. Wie wenig Einfluß aber damals das Theater auf die Kirche hatte, oder vielmehr, wie es dem Meister gar nicht in den Sinn kommen konnte, weltlichen Prunk ins Heiligthum zu tragen, zeigen die Kirchenwerke dieses Componisten, die, unerachtet ihres melodischen Schwunges, doch, rücksichtlich der kühnen Accordenfolge und der innern Kraft, sich an Palestrina's Werke anschließen. Der Verfasser hat eine fünf- und siebenstimmige, alla Capella, ohne alle Instrumentalbegleitung gearbeitete Messe vor Augen, die zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts (1703) componirt, und ein Muster des wahren, mächtigen Kirchenstyls ist. — Eben so herrlich sind Leo's Werke, und wer möchte nicht, außer dem großen Händel, noch unsern tiefsinnigen Sebastian Bach zu der heiligen Schaar jener Periode rechnen? Seine Messe für zwey Orchester, acht Haupt- und vier Ripienstimmen, gehört zu den wenigen klassischen Kirchencompositionen, die durch Stich ins größere Publicum gekommen sind. — Um noch einmal mit einem Worte den Geist der Compositionen aller der genannten großen Meister auszusprechen, ist es nur zu sagen nöthig, daß die Kraft des Glaubens und der Liebe ihr Inneres stärkte, und die Begeisterung schuf, in der sie mit dem Höheren in Gemeinschaft traten . . .

[Bd. II, S. 161, Z. 3 v. o.]. . . der Unterstützung nicht einmal zu Stande kam! —

Das Aergste in dieser Hinsicht ist indessen in der neuesten Zeit geschehen, wiewol, wie oben schon bemerkt wurde, früher die Verweichlichung der Melodie nach und nach eintrat.

Ehe der Verfasser tiefer eingeht in die Ursachen des allmähligen Verfalls der Kirchenmusik, glaubt er, daß es dem Leser interessant seyn müsse, mit einem Blick den allmähligen Abfall von der alten Wahrhaftigkeit und Kraft zur modernen Geziertheit und Weichlichkeit zu übersehen, und er giebt daher zwey Beyspiele verschiedener Perioden, die noch nicht einmal bis in die neueste Zeit reichen, und also das eigentlich Arge, was geschehen, noch unberührt lassen.

Palestrina lebte und schrieb im sechszehnten Jahrhundert, (geb.

1529) Valotti im achtzehnten (geb. 1705): hier sind zwey Responsorien dieser Meister über dieselben Worte. *(N)*

Wer fühlt nicht den Abstand, und wer bemerkt nicht in Valotti's Composition doch noch der Kirche angemessene Würde und Einfachheit?

Leonardo Leo ist geboren ums Jahr 1694, Sarti im Jahr 1730, beyde haben ein Miserere componirt, und das sartische ist überdem noch berühmt worden. Hier ist die Composition über die Worte: Misere mei, deus, secundum magnam misericordiam tuam. *(N)* Wie kräftig, wie erhaben ertönt Leonardo's Chor, und wie weichlich nimmt sich die sartische Composition dagegen aus! —

Bisher war nur von der Kirchenmusik in ihrem eigentlichsten Wesen, wenn sie nämlich selbst Cultus ist, die Rede: schon in früher Zeit entstand aber das geistliche Drama, und so wurde eine Kirchenmusik gebildet, die, ohne Cultus zu seyn, als geistliche Oper das Gemüth mit den Gegenständen der heiligen Geschichte erfüllen, und so Erbauung, religiöse Erhebung des Geistes, bewirken sollte; späterhin aber wol den ersten Anlaß zum Verfall des wahren Kirchenstyls gab. Aus der Kirche wanderte die Musik in das Theater, und kehrte aus diesem, mit all dem nichtigen Prunk, den sie dort erworben, dann in die Kirche zurück.

Zu den ältesten Werken dieser Art, die, rücksichtlich der melodischen Ausbildung, auf einer hohen Stufe stehen, gehören unstreitig die Oratorien von Caldara, der am Schluß des siebzehnten Jahrhunderts und im Anfange des achtzehnten lebte und componirte. Ein hohes bewundrungswürdiges Oratorium Caldara's ist z. B. das geistliche Drama: Morte e sepoltora di Cristo. Die Einrichtung dieses Oratoriums, in dem Recitative mit Arien, Duetten, Chören wechseln, ist ganz dieselbe, wie sie damals in den Opern statt fand: nur mochten sich die geistlichen Dramen durch größeren Reichthum der Chöre auszeichnen. Manches in diesem Oratorium ist ganz dramatisch gehalten. So z. B. kommt eine Turba di Popolo darin vor, die das Recitativ zweymal hinter einander unterbricht und in folgender Art ausgedrückt ist: *(N)* Außer der herrlichen, wundervollen, harmonischen Ausarbeitung der Chöre, sind die Melodien der Arien, die eine wahre, aus dem Innersten kommende Frömmigkeit athmen, nicht genug zu beachten. Selbst die uns jetzt dürftig erscheinende Instrumentirung ist

voll hohen Geistes und Sinnes, und man erkennt schon den Keim des überschwenglichen Reichthums, der sich in der Instrumentalmusik der neuern Zeit aufgethan hat. Gleich z. B. die erste Arie über die Worte:

deh sciorgiete o mesti lumi
Palma afflitta inonde amare
or ch'estinto il mio signor etc.

wird nur von zwey Violen begleitet, die die Accorde anschlagen, während die Fagotts mit den Bässen eine Figur imitiren, die erst in den letzten acht Takten von den Violinen aufgegriffen wird.

Das Mitel zwischen der Musik des eigentlichen Cultus und dem geistlichen Drama halten in gewisser Art die berühmten Psalmen des Marcello, die größtentheils zwey- und dreystimmig, seltner vier- und fünfstimmig, blos mit Begleitung des Basses gearbeitet sind. Dieses tiefsinnige Werk steht wol an der Spitze jener geistlichen Hymnen, die später so vielfältig componirt wurden, wie z. B. die Litaneyen von Durante, das Stabat mater von Pergolese, das sogenannte Miserere von Jomelli (Pietà, Pietà, Signor) u. a. Zu weit würde es führen, tiefer in jenes große Werk des berühmten Marcello einzugehen: nur so viel sey bemerkt, daß ein Schatz von melodischer Wahrheit und Kraft darin verborgen, der immer mehr in voller Gluth hervorleuchtet, je schärfer man das Ganze und das Einzelne ins Auge faßt. —

Nach diesen Meistern (Palestrina, Caldara, Marcello etc.) stieg mit dem melodischen Reichthum auch der Prunk der Instrumente, und es ist wol nur zu gewiß, daß die Theatermusik dazu Veranlassung gab, der das Oratorium den Eintritt in die Kirche geöffnet hatte. Schon sehr früh wurde den Saiteninstrumenten ein Blasinstrument hinzugefügt, dessen Ursprung sich in das tiefste Dunkel des Alterthums verliert, und unerachtet es noch in der Form vorhanden, doch von bequemeren, wohlklingenderen verdrängt, oder vielmehr in eine ganz andere Region verwiesen worden ist — nämlich die Trompete. Wie man damals (am Ende des 17ten Jahrhunderts) die Trompete brauchte, mag eine Stelle aus einem Te deum von Ziani beweisen. *(N)* Daß die Trompete, wie sie jetzt von den Componisten gebraucht wird, an kräftiger, edler Wirkung unendlich gewonnen hat, ist nicht zu leugnen.

Außer der Trompete verstärkte der Fagott meistentheils nur den Baß, so wie die Hoboen die Violine, im unisono gehend, verstärkten; im dreystimmigen Satz vertrat die Viole die zweyte Violine, da diese mit der ersten im Einklang gesetzt war.

Viel reicher in der Instrumentirung, als seine Vorgänger, war Händel: doch lebte in den Werken des hochherrlichen Meisters der Geist der Frömmigkeit und Wahrhaftigkeit; und wer denkt hier nicht an seinen Messias, an das Oratorium aller Oratorien, rücksichtlich des rein biblischen Textes, des melodischen Ausdrucks, der harmonischen Arbeit, und der ergreifenden Würde und Kraft? Wer möchte da das kleinste Thema finden, das, unerachtet des melodischen Reichthums, ja mancher musikalischen Malerey, im höheren Sinn genommen, auch nur im mindesten an das Theatralische erinnern sollte? — Diesem hohen Meister schließt sich der unsterbliche Hasse, wenn gleich auf verschiedenem Wege das Ziel erreichend, an. — Eines wenig bekannten Werks von Händel darf hier Erwähnung geschehen, das zwar an Kraft und Würde dem Messias gar nicht gleich zu stellen ist, da schon die dramatische Einrichtung des Ganzen dem im Wege steht, aber doch so manches Herrliche, Unvergleichliche enthält. Dies ist das Oratorium: der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus, das einzige, welches Händel ursprünglich deutsch componirte, und das nur jetzt der Aenderung des hin und wieder zu niedrigen, gemeinen Textes bedürfte, um aufs neue mit der größten Wirkung aufgeführt zu werden *). — Sehr groß und kräftig, vorzüglich in seinen Chören, was auch der jetzt beynahe ganz vergessene Fux, und man begreift, daß nach seiner Art zu setzen, seine Opera seria, Virtù e costanza, die von einem ungeheuern Orchester im Freyen aufgeführt wurde, von großer Wirkung seyn mußte.

*) In Gerbers Tonkünstler-Lexikon ist dieses Oratorium unter Händels Werken nicht aufgeführt, und es ist dasselbe überhaupt in Deutschland gar nicht bekannt geworden. Haydn bekam bey seiner Anwesenheit in London die Originalpartitur von der Königin von England zum Geschenk, und diese Partitur befindet sich wahrscheinlich mit dem übrigen handschriftlichen Nachlaß Haydns im Besitz des Fürsten Esterhazy. Von Haydn erhielt die Härtelsche Handlung in Leipzig eine Abschrift jener Original-Partitur, und so besitzt Hr. Härtel jenen seltenen Schatz, dessen Mittheilung durch den Druck — sollte es auch nur der Chöre seyn — jeden Verehrer wahrer Kirchenmusik, vorzüglich aber den, in die heilige Tiefe der Tonkunst eingehenden Musiker, auf das Höchste interessiren müßte. Nur der Abänderung des Textes, der hin und wieder zu sehr in das Gemeine und Geschmacklose fällt, bedürfte es; wie schon oben erinnert worden. d. Verf.

In der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts brach nun endlich jene Verweichlichung, jene ekle Süßlichkeit in die Kunst ein, die, mit der sogenannten, allen tieferen religiösen Sinn tödtenden Aufklärerey gleichen Schritt haltend, und immer steigend, zuletzt allen Ernst, alle Würde aus der Kirchenmusik verbannte. Selbst die Musik, die in den catholischen Kirchen den Cultus bildet, die Missen, Vespern, Passionshymnen u. s. w. erhielten einen Charakter, der sonst selbst für die Opera seria zu seicht, zu würdelos gewesen seyn würde. Mag es hier unverholen gesagt werden, daß selbst der, in seiner Art so große, unsterbliche J. Haydn, selbst der gewaltige Mozart, sich nicht rein erhielten von dieser ansteckenden Seuche des weltlichen, prunkenden Leichtsinns. Mozarts Messen, die er jedoch bekanntlich auf erhaltenen Auftrag nach der ihm vorgeschriebenen Norm componirte, sind beynahe seine schwächsten Werke. Er hat indessen in einem einzigen Kirchenwerke sein Inneres aufgeschlossen; und wer wird nicht von der glühendsten Andacht, von der heiligsten Verzückung ergriffen, die daraus hervorstrahlt? Sein Requiem ist wol das Höchste, was die neueste Zeit für den kirchlichen Cultus aufzuweisen hat. So körnig, so tief oft Haydn die Worte des Hochamts gesetzt hat, so vortrefflich die harmonische Ausarbeitung ist: so giebt es doch beynahe keins dieser Werke, das ganz frey von manchen Spielereyen, ja von mancher, der Würde des Kirchenstyls ganz unangemessenen Melodie wäre, und selbst, daß der Meister die menschliche Stimme zuweilen gar zu sehr als Instrument behandelt, welches man ihm mit Recht vorwirft, fließt aus dem gar zu Hüpfenden, Springenden des melodischen Ganges. Daß die Schöpfung durchaus kein, im reinen Kirchenstyl durchgehaltenes Oratorium ist, wurde von denen, die jenen Styl wahrhaft im Innern tragen, längst erkannt: indessen thut man dem Meister großes Unrecht, wenn man seinen beyden Werken, der Schöpfung und vorzüglich den Jahreszeiten, den Maasstab der reinen Kirchenmusik anlegt. Das pedantische Sichten und Classifiziren in der Kunst thut selten gut. Jene Musik des Meisters bezieht sich in keiner Art auf kirchlichen Cultus, und jene sogenannten Oratorien sind nichts anderes als der herrliche Ausdruck, wie dem Meister das Leben — die Welt — in der Musik aufgegangen. Nur in beengter Ansicht genommen, sind die Jahreszeiten Manchem in schiefem Lichte erschienen. Es giebt

kein herrlicheres, farbenreicheres Bild des ganzen menschlichen Lebens, als wie es der Meister in den Jahreszeiten musikalisch aufgestellt hat; und selbst manche geniale Spielerey färbt nur glühender die bunten Gestalten der Welt, die uns in flimmernden Kreisen umtanzen. Derselbe ewige Wechsel des Ernsten, Grauenhaften, Schrecklichen, Lustigen, Ausgelassenen, wie das irdische Seyn ihn treibt, herrscht in jener wundervollen Musik, die auf die Kirche sich höchstens nur in so fern bezieht, als auch fromme Betrachtungen in den Kreis des täglichen Lebens gezogen werden. Es ist nicht zu leugnen, daß die Individualität des Meisters sich auch hier, wie vorzüglich in seiner Instrumental-Musik, in einer gewissen humoristischen, neckhaften Lustigkeit ausspricht: aber selbst in seinen ernstesten Werken für die Kirche hört sich Manches so, wie jene sich unter dem Tisch des Herrn beißenden Hunde erscheinen.

Sind nun, auf die reine Kirchenmusik zurückzukommen, auch die haydnschen Messen und kirchlichen Hymnen, vorzüglich im Vergleich jener alten, wahrhaft heiligen, von der Erde verschwundenen Musik, durchaus nicht Muster des Kirchenstyls zu nennen: so versteht es sich doch von selbst, daß sie über die neuesten Productionen dieser Art hoch hervorleuchten, wiewol sie freylich dem Unverstande zu allem theatralischen Prunk Thür und Angel öffneten. Wie oft wurde der große Haydn nachgeahmt, oder vielmehr nachgeäfft: aber bloß an der Schaale nagten die sogenannten Kirchencomponisten, ohne den Kern zu erbeuten, und der tiefe Geist der Harmonik, der in seinen Werken verschlossen, konnte ihnen nicht aufgehen. Daher entstanden die abgeschmackten, seichten, kraftlosen Kirchencompositionen, wie sie der Verfasser in neuester Zeit in den Kirchen des catholischen, südlichen Deutschlands, und in Böhmen und Schlesien hörte. — Mancher sonst wackre Componist verleugnete sich, so wie er es unternahm, ein Kirchenstück zu setzen, und es ist in dieser Hinsicht merkwürdig, daß selbst ein neuerer, tiefsinniger, in die Harmonik tief eingeweihter Meister nicht mehr im Kirchenstyl leistete. Cherubini's dreystimmige Messe, so viel Geist und Kunst übrigens daran verwendet, erfüllt doch nicht im mindesten die Bedingungen wahrer Kirchenmusik, da mehrere Sätze ganz theatralisch sind. — Ein nicht nach Verdienst beachteter Kirchencomponist ist der wackre Michael Haydn, der in diesem Fache ganz an seinen

berühmten Bruder reicht, ja ihn oft in ernster Haltung weit übertrifft. —

Diese Andeutungen — denn nur dafür wünscht der Verfasser, daß man alles bisher Gesagte ansehen möge — reichen hin, die Resultate dessen, was in der jetzt angebrochenen Zeit für die Kirchenmusik geschehen kann, aufzustellen. — Rein unmöglich ist es wol, daß jetzt ein Componist so schreiben könne, wie Palestrina, Leo, und auch wie später, Händel u. A. — Jene Zeit, vorzüglich wie das Christenthum noch in der vollen Glorie strahlte, scheint auf immer von der Erde verschwunden, und mit ihr jene heilige Weihe der Künstler. Ein Miserere, wie das von Allegri oder Leo, componirt jetzt eben so wenig ein Musiker, als ein Maler eine Madonna wie Raphael, Dürer oder Holbein malt. Indessen bieten beyde Künste, Malerey und Musik, rücksichtlich ihres Fort- oder Weiterschreitens in der Zeit verschiedene Ansichten dar. Wer mag daran zweifeln, daß die großen Maler jener alten Zeit, in Italien es bis zur höchsten Stufe der Kunst gebracht hatten? Die höchste Kraft und Anmuth lag in ihren Werken, und selbst in technischer Fertigkeit übertrafen sie die neuen Meister, die in jeder Hinsicht vergebens darnach streben, sie zu erreichen. In Zeichnung, Colorit — kurz, in jedem der Theile, die sich zum vollendeten Ganzen bequem zusammenfügen müssen, sind die alten Meister den Neuern überlegen, und der Vorurtheilfreye wird dies in jeder Galerie, die alte und neue Gemälde zusammenstellt, bestätigt finden. Mit der Musik ist es aber anders. Der Leichtsinn der Menschen konnte den waltenden Geist nicht aufhalten, der im Dunkeln fortschritt, und nur der tiefer Eindringende, der seinen Blick abwandte von dem sinnverwirrenden Bilde, in dem die von allem Heiligen und Wahrhaftigen losgerissenen Menschen sich bewegten, wurde die Strahlen gewahr, die, des Geistes Daseyn verkündend, durch das Dunkel brachen, und glaubte an ihn. Das wunderbare Streben, jenes Walten des belebenden Naturgeistes, ja unser Seyn in ihm, unsere überirdische Heimath, zu erkennen, das sich in der Wissenschaft offenbart, wurde durch die ahnungsvollen Töne der Musik angedeutet, die immer vielfältiger und vollkommner von den Wundern des fernen Reichs sprach. Es ist nämlich wol gewiß, daß die Instrumentalmusik sich in neuerer Zeit zu einer Höhe erhoben

hat, die die alten Meister nicht ahneten, so wie an technischer Fertigkeit die neuern Musiker die alten offenbar weit übertreffen.

[Bd. 2, S. 161, Z. 5 v. o.] Haydn, Mozart, Beethoven entfalteten . . . [Z. 19 v. o.] das fragt sich noch. —

Dem jungen Componisten, der zu wissen begehrte, wie er es denn anfangen solle, wahre, würdige Kirchenmusik zu setzen, könnte man nur antworten, daß er sein Inneres wohl erforschen möge, ob der Geist der Wahrheit und der Frömmigkeit in ihm wohne, und ob dieser Geist ihn antreibe, Gott zu preisen, und von den Wundern des himmlischen Reichs in den wunderbaren Tönen der Musik zu reden; ja, ob sein Componiren nur das Aufschreiben der heiligen Gesänge sey, die, wie in andächtiger Verzückung, aus seinem Innern strömten. Nur wenn dieses ist, werden seine Kirchengesänge fromm und wahrhaft seyn. Jede äußere Anregung, jedes kleinliche Bemühen um irdischen Zweck, jedes eitle Trachten nach Bewunderung und Beifall, jedes leichtsinnige Prunken mit erworbener Kenntnis, führt zum Falschen, zum Unwürdigen. Nur in dem wahrhaft frommen, von der Religion entzündeten Gemüth wohnen die heiligen Gesänge, die mit unwiderstehlicher Macht die Gemeinde zur Andacht entflammen. — Ist der junge Componist nicht durch den Leichtsinn der Welt verdorben, so werden ihn die Werke der alten Meister auf wunderbare Weise erheben; ja, er wird es fühlen, wie das, was im eignen Gemüthe nur wie verworrene Ahnung lag, sich zum klaren Anschauen verdeutlicht. Das Studium des Contrapunkts ist nichts, als die, jedem, der ein Gebäude aufführen will, zu erwerben nöthige, genaueste Kenntnis der innern Structur: aber das tiefe, anhaltende Studium der Werke großer Meister wol nur das, woraus der Künstler die Kraft des Bildens schöpfen, oder vielmehr in das lebendige Wirken rufen muß. Nicht genug kann daher der, mit kindlichem, frommen Gemüth begabte Künstler jene Werke der alten Meister sich so zu eigen machen, daß er sie selbst ganz in Sinn und Gedanken trägt: dann wird ihm bald jeder fremdartige, unheilige Prunk leer und schaal erscheinen, und er nie versucht werden, sein Werk damit zu putzen. — Die Erfindung der echtkirchlichen Melodien ist das, woran jeder nicht wahrhaftige Componist scheitert — der Probierstein des innern Gemüths. Alles harmonische Ausarbeiten, dem Kirchenstyl gemäß, verbirgt nicht das profane Thema; so kann eine,

im theoretischen Sinn, rein gearbeitete Fuge gar nicht kirchenmäßig seyn; so können oft kunstreiche Imitationen den hüpfenden, dem Concertsaal oder dem Theater abgeborgten Satz nur noch mehr nach seinem ursprünglichen Charakter ins Licht stellen. Aber freylich muß ja auch eben die Melodie rein aus dem frommen Gemüthe strömen; hier läßt sich nichts künstlich hervorrufen, hier gilt nur die wahre Begeisterung. — Nun ist es aber gewiß, daß dem heutigen Componisten kaum eine Musik anders im Innern aufgehen wird, als in dem Schmuck, den ihr die Fülle des jetzigen Reichthums giebt. Der Glanz der mannigfachen Instrumente, von denen manche so herrlich im hohen Gewölbe tönen, schimmert überall hervor: und warum sollte man die Augen davor verschließen, da es der forttreibende Weltgeist selbst ist, der diesen Glanz in die geheimnißvolle Kunst des neuesten, auf innere Vergeistigung hinarbeitenden Zeitalters geworfen hat? Es ist nur der falsche Gebrauch dieses Reichthums, der ihn schädlich macht: er selbst ist ein wohlerworbenes, herrliches Eigenthum, das der wahre, fromme Componist nur zu größerer Verherrlichung des Hohen, Ueberirdischen, das seien Hymnen preisen, anwendet. Jene bunten, krausen Figuren, vorzüglich in den Saiteninstrumenten, die wie aufgeklebte, knisternde Goldflitter die Ruhe und Haltung des Ganzen stören, die den Gesang übertäuben, und vorzüglich in dem hohen, gewölbten Dom nur ein verwirrendes Geräusch machen, sind aller Kirchenmusik fremd, und nur der Unverstand kann sich ihrer bedienen; so wie alle weichliche Concertmelodien der Blasinstrumente in der Kirche unkräftig und würdelos klingen. Allerdings ist es richtig, daß in starken Sätzen für die Violinen die geschwinden Noten von vieler Wirkung sind: aber dann ist das bloße Brechen der längern Noten der Accorde in geschwindere, z. B. der Viertel in Sechszehntheile, für die Kirche offenbar besser, als jede andere, jede krause Figur. Z. B. (Mozart.) *(N)* Dieselbe Stelle auf folgende Weise instrumentirt: *(N)* streift mit den durchlaufenden, dissonirenden Tönen schon an das Theatralische und klingt in der Kirche verworren. Ueberhaupt sind wol in der Kirche diejenigen Figuren die schicklichsten, die ohne dissonirende Noten blos den Grund-Accord durchlaufen, da sie der Kraft und Deutlichkeit des Gesanges am wenigsten Eintrag thun, vielmehr die Wirkung oft um vieles verstärken. — Daß die Blasinstrumente sich oft herrlich dem

Gesange anschmiegen, und daß in ihrem Gebrauch die Meister der neuern Zeit manches entdeckten, das man in alter nicht ahnete, mag niemand leugnen. Hier darf wol das Meisterwerk nochmals erwähnt werden, das die Kraft, die heilige Würde der alten Musik mit dem reichen Schmuck der neueren verbindet, und das in dieser Hinsicht, vorzüglich auch in der so weise angeordneten Instrumentirung, den neuen Kirchencomponisten als Muster gelten kann: das tiefe, überschwenglich herrliche Requiem von Mozart. Das Tuba mirum — mag vielleicht der einzige Satz seyn, der in das Oratorienartige fällt: sonst bleibt die Musik überall reiner Cultus, und nur als solcher ertönen die wunderbaren Accorde, die von dem Jenseits sprechen, ja, die das Jenseits selbst sind, in ihrer eigenthümlichen Würde und Kraft. — Das Requiem, im Concertsaal ausgeführt, ist nicht dieselbe Musik; die Erscheinung eines Heiligen auf dem Ball! — Freylich ist der große Verfall der Kirchenmusik im catholischen Deutschland, und selbst in Italien, daran Schuld, daß die Werke der alten, hohen Meister gar nicht mehr, oder nur auf unwürdige Weise gehört werden, und nur noch im Concert darf man hoffen, wenigstens einigermaßen würdig, manches ältere klassische Werk zu hören! Abgesehen davon aber, daß die für den Cultus bestimmte Musik ohne denselben bedeutungslos bleibt — denn diese Musik ist ja der Cultus selbst, und daher eine Missa im Concert eine Predigt im Theater: so ist es auch unmöglich, daß bey Concert-Aufführungen, selbst guten, das Gemüth, durch tausend Dinge zerstreut, so in Andacht entzündet werden kann, als in der Kirche durch den feyerlichen Cultus. Das Hervorrufen der alten Werke im Concert ersetzt daher keinesweges ihr Verschwinden aus den Kirchen. — Dem gänzlichen Verfall des Gesanges scheint durch die lobenswerthe Einrichtung der Singakademien Einhalt zu geschehen; sollen indessen diese Akademien auf die Kirchenmusik von wahrem Einfluß seyn, so müßten sie nicht Privat-Unternehmungen bleiben, sondern in religiöser Form vom Staate gebildet und unterstützt werden. An catholischen Oertern würden dann diese Akademien den kirchlichen, musikalischen Cultus, an evangelischen Oertern aber oftmals Kirchenmusiken während des Cultus ausführen. Von Concerten in der Kirche, die man gegen einen Eintrittspreis besucht, ja wo es oft, wie im Theater, verschiedene, geringere und höhere Plätze giebt, Parterre und Galerie, dürften dann,

als etwas ganz Unwürdigem, aller christlichen Frömmigkeit Entgegenstrebendem nichts mehr Statt finden, und der heilige Ort nicht mehr zum Tummelplatz der Arroganz und Ostentation entweiht werden. Selbst die Uebungen dieser Akademien könnten an heiligen, geweihten Oertern gehalten werden, und so aus ihnen sich Conservatorien bilden, wie sie sonst in Italien bestanden, und aus denen die großen Meister der damaligen Zeit hervorgingen. Es ist richtig, daß der evangelische Cultus eigentlich dem wahrhaft Musikalischen entgegenstrebt: aber mit dem Wiederaufblühen wahrer Kirchenmusik würde der Zeitgeist hier auch das Herrliche, Erfreuliche bilden, und die heilige Musik auch wieder eindringen in den Cultus der evangelischen Gemeinde.

Wie sehr nun auf jene Weise der Geist der wahren Musik auch weiter im Volk erweckt werden, so aber das Falsche, Unwürdige, was der Leichtsinn in die Kunst gebracht hat, verschwinden würde: das liegt am Tage. Für Tonkünstler und Componisten, ja für jeden echten Verehrer der wahren Kirchenmusik, wäre nichts erfreulicher, als wenn die Werke der alten Meister, die nur wie verborgene Schätze selten hin und wieder anzutreffen sind, durch Druck und Stich in das Publicum kämen; und sollte es Anfangs auch nur bruchstückweise, etwa in der Form des reichardtschen Kunstmagazins, geschehen. Denn selbst diese Anregung würde nicht ohne die ersprießlichsten Folgen bleiben. Wie mancher junge Componist kennt einen Palestrina, Leonardo Leo, Scarlatti etc. nur dem Namen nach, und seine individuelle Lage verhindert ihn, sich die Abschrift ihrer selten gewordenen Werke zu verschaffen; und doch würden ihn erst jene Werke über die wahre Kirchenmusik aufklären. — Die Leichtigkeit, sich jene Werke zu verschaffen, würde aber auch selbst manche Aufführung erzeugen, die sonst unterblieben wäre. —

[Bd. 2, S. 161, Z. 19 v. o.] Immer weiter fort und fort . . ; [Z. 6 v. u.] des Menschen hinabstrahlt! —

94.

1. Sonate pour le Pianoforte à quatre mains, comp. par J. Fröhlich, à Bonn. chez N. Simrock. (Prix 4 Fr.)

2. Concerto pour le Pianoforte à quatre mains, avec les parties d'Orchestre, comp. par J. Fröhlich. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 10 Fr.)

[12. September 1814.]

Beyde Werke desselben Componisten für dasselbe Instrument führt Rec. deshalb zusammen auf, weil sie, obgleich in der Gattung verschieden, doch einerley Tendenz zu haben scheinen, die bey ihrer Beurtheilung billiger Weise berücksichtigt werden muß. Der Verf. scheint nämlich die ganze Anlage und innere Einrichtung vornämlich auf Unterhaltung und auf Nutzen — nicht gerade der Anfänger, doch solcher Lehrlinge gemacht zu haben, denen es an Kraft gebricht, das Höhere, was für dies Instrument geliefert worden, auszuführen. In beyden Werken strebt er daher vor allem faßlich, leicht, fließend zu seyn; die erste, dem Schüler bestimmte Partie wird, so viel möglich, geschont, und das Ganze erhält sich bey der Ausarbeitung in Schranken, die nun einmal die Fähigkeit des Schülers aufgestellt hat. Daß ohne diese Einengung der Componist viel mehr leisten könnte, zeigt die Gewandtheit in der Modulation und das bequeme Gefüge des Satzes.

In No. 1. klingt das erste Allegro wol zu rondoartig, so wie der abgemessene Wechsel beyder Partien, (vorzüglich im Anfang des zweyten Theils,) der die Stelle der kunstreichen Nachahmungen und Verschlingungen, wie man sie in den Werken höherer Art gewohnt ist, vertritt, etwas einförmig wird. Das Adagio ist gefällig und angenehm; das Thema des Rondo scheint jedoch Rec. zu tändelnd: *(N)* so wie überhaupt dieser ganze letzte Satz wol zu flüchtig und zu leer befunden werden möchte.

Bey No. 2. würde Rec. überhaupt die Idee, ein Concert für vier Hände zu componiren, tadeln, da schon eine besondere Geschicklichkeit im Ordnen der Stimmen dazu gehört, um bei einer vierhändigen

Sonate das Verrauschen der Töne zu vermeiden; wenn nicht eben jene Tendenz wieder die Entschuldigung von selbst herbeyführte. Man weiß ja wol, wie bey dem jetzt üblichen Musiktreiben so vieles auf Ostentation hinarbeitet: der Schüler kann es nicht erwarten, sich öffentlich im Saal unter Trompeten und Pauken hören zu lassen, und da ist es nun freylich ein herrliches Mittel, allem Unglück, was durch diesen oder jenen Fehler entstehen könnte, vorzubeugen, wenn der Lehrer, oder sonst ein tüchtiger Klavierspieler, dicht neben an sitzt und thätig eingreift; selbst der gewöhnlichen Angst und Verzagtheit auftretender Dilettanten geschieht auf diese Weise Einhalt. Uebrigens hat das Concert das Eigne, daß es mit einem Paukensolo, dem ein marschmäßiges Thema von oblig. Hörnern folgt, anfängt, und daß das Rondo, wieder mit oblig. Hörnern anfangend, ein wahres Jagdstück ist. Ob die erste Partie nicht gar zu sehr geschont, und ob Cadenzen, wie folgende, nicht gar zu leer und unbedeutend klingen, läßt Rec. dahin gestellt seyn: *(N)* Bemerken muß Rec. indessen noch ausdrücklich, daß auch in diesem Concert sich Hr. F. als einen wackern Componisten zeigt, den nur die aufgestellten Schranken einengten; und vorzüglich ist es zu rühmen, daß auch während der Solos die begleitenden Instrumente, vorzüglich die Bläser, mit kurzen, hauptsächlich den beyden Hauptthemas entnommenen Sätzen, wirkungsvoll eingreifen, wie dies in Mozarts und Beethovens Concerten der Fall ist. Ueberhaupt sind beyde Werke, jene Tendenz zugestanden — und ist vorzüglich das zweyte, das von angenehmer Wirkung seyn muß, den Lehrlingen, die es nicht lassen können, ohne die höhere Stufe erreicht zu haben, im Concertsaal zu spielen, recht sehr zu empfehlen. Rücksichtlich des Componisten wünscht aber Rec., daß er sich ohne jene Schranken mit der ihm inwohnenden Kraft, Einsicht und Erfahrung, freyer bewegen, und so, zur Freude der wahren Musiker, das Höhere leisten möge, was zu leisten er offenbar fähig ist.

95.

Der neue Gutsherr, (le nouveau Seigneur de Village,) Singspiel, im Klavierauszug, mit französischem und deutschem Texte. Musik von Adrien Boieldieu. Bonn, bey N. Simrock. (Preis 9 Franks.)

[5. Oktober 1814.]

Recht aus dem Brennpunkt des Charakters der Franzosen, aus ihrem Leben und Treiben in der Conversation, hat sich ihr Lustspiel gebildet. Durch möglichste Abglättung bringen sie es dahin, daß in der conventionellen Gesellschaft sich alles bequem fügt: aber freylich verschwindet darüber das charakteristische Gepräge des Einzelnen; und so ist es auch im Lustspiel, wo der Dichter nur nach dem leichten, in einander greifenden Gefüge, keineswegs aber nach Tiefe und Bedeutsamkeit der Idee, aus der sich das Ganze entwickelt, und nach der Charakteristik des Einzelnen trachtet. Der eigentliche Scherz ist den Franzosen fremd, der Spaß tritt an seine Stelle; so wie listige Streiche, die dieser, jener ausübt, (Suiten,) die Intrigue im höhern Sinn ersetzen müssen. Eben so fremd, wie der wahre Scherz, der aus der innersten Tiefe hervorgehende Humor, ist ihnen auch das Romantisch-phantastische, das in der Opera buffa der Italiener herrscht, und zum Theil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Theil aus dem spukhaften Spiel das Zufalls entsteht; und hiernach ist es erklärlich, daß die Franzosen wol eigentlich keine Opera buffa, sondern nur Lustspiele haben, in denen der Gesang als zufällige Beymischung eintritt, und die daher mit Unrecht komische Opern heißen. Die Musik, welche hiernach nicht als nothwendiges Bedingnis, sondern nur als ein zufälliger Schmuck des Gedichts erscheint, befolgt dieselbe Tendenz. Man kann sie conversationell nennen; denn auch hier ist es nur darauf abgesehen, daß sich alles leicht und bequem füge, daß nirgends etwas als unschicklich auffalle, und daß das Ganze gehörig amüsire — das heißt, ohne alle Anstrengung, ja ohne sonderliche Aufmerksamkeit, verstanden und genossen werden könne. Diese Haupttendenz des französischen komischen Singspiels geht zu sehr aus dem Charakter des Volks hervor, als daß sie jemals verschwinden sollte: indessen ist nicht zu leugnen, daß die französische Musik in den einmal

bestehenden Schranken seit mehreren Jahren einen andern Schwung genommen hat, und daß der große Einfluß der deutschen Musik auf dieselbe unverkennbar ist. Lully's und Rameau's Psalmodien, ihre weinerlichen Romanzen, die der gluckschen Revolution unerachtet, doch noch oft aus späteren Werken heraustönten, sind verschwunden und singbarere Melodien an ihre Stelle getreten; so wie auch die harmonische Ausarbeitung nach deutscher Art reicher und mannigfaltiger geworden ist. Die Nachahmung der deutschen Musik erzeugte freylich manches Bizarre, welches daher kam, daß manche französische Componisten, ohne in die Tiefe einzudringen, sich nur an die ihnen fremde Form hielten, und dies Fremdartige mit noch Fremdartigeren überbieten wollten: allein daß verständigere unter ihnen wahrhaft Gutes daraus geschöpft, und, so viel thunlich und ihnen möglich, in die französische Musik übergetragen haben, ist gewiß. Zu diesen verständigeren rechnet Rec. den Componisten des vorliegenden Singspiels, welches ihn veranlaßte, über die französische komische Oper überhaupt Einiges anzudeuten.

Boieldieu nämlich ist zwar ein echt französischer Componist; besondere Tiefe und Bedeutsamkeit ist ihm nicht verliehen: allein, außerdem, daß er den Satz in der Gewalt hat, zeichnet seine Compositionen eine gewisse Anmuth und Leichtigkeit aus, die ihnen überall willigen Eingang verschafft. In vielen größeren Singspielen hat er jene Eigenschaften schon an den Tag gelegt, und auch der neue Gutsherr, ein Singspiel von geringem Umfange, (nur 10 Nummern,) enthält viel Angenehmes und Ergötzliches. Sehr zu rühmen ist es, daß dem unbedeutenden Süjet nicht, wie manchen andern, musikalischer Flitterstaat aufgehängt ist, in dem die Armuth nur noch armseliger sich offenbart. Dem Ganzen liegt, so viel Rec. aus dem Text des Klavierauszugs ersehen kann, nach französischer Art und Weise, der Spaß zum Grunde, daß Monsieur Frontin, der Diener des neuen Gutsherrn, der eben auf dem Dorfe erwartet wird, sich für den Herrn selbst ausgiebt, und dadurch allerley Mißverständnisse erzeugt werden; welcher Spaß denn nun nicht geeignet ist, den Componisten sonderlich zu begeistern. Dem unbedeutenden Süjet ganz angemessen ist die Ouvertüre, (A dur, Allegro con moto) munter, und nicht ohne Kraft. Daß z. B. der Componist bey dem Uebergang in die Dominante den Satz

durch das, in den Baß gelegte, verlängerte Hauptthema weiter führt, ist von gar guter Wirkung. Sollte Rec. etwas tadeln, so wäre es das zu öftere Abbrechen des Satzes durch 𝄐. Schon im neunten Takt bricht der Satz auf diese Weise ab, und im achtzehnten abermals. — In No. 1., der Introduction, (D dur,) studirt der Bailli (der Gerichtsschreiber) die Rede, womit er den neuen Gutsherrn empfangen will, während Colin (Lukas) und Blaise (Michel) sich um Babet (Bärbchen) bewerben, von denen der erste der beglückte Liebhaber ist. Beyde wenden sich an den Vater Gerichtsschreiber, und bitten um Entscheidung, wer die Tochter bekommen soll: der hat aber nichts, als Alexander den Großen im Sinn, mit dessen Einzug in Babylon er den Eintritt des Gutsherrn ins Dorf zu vergleichen gesonnen ist. Diese Situation hat der Componist mit vieler Gewandtheit und Kenntnis der Wirkung aufgefaßt. Der Satz bewegt sich mit geringen, gleich wiederkehrenden Ausweichungen nur in der Tonica und Dominante, und recht gut ist dies durch das Beharren des Gerichtsschreibers bey seinem:



motivirt. Daß in diesem Quartett kein eigentlicher Baß der Singstimmen zu vernehmen ist, und der Grundton D beynahe immer nur in der eingestrichnen Octave angegeben wird, welches deutschen Ohren gar zu unkräftig klingt, gehört nun einmal zur französischen Art und Weise. — In No. 2., dem kleinen Duett zwischen Frontin und Blaise, trinkt Frontin als Gutsherr viel Wein, unter dem Vorwande, Sorte und Alter genau herauszukosten. Der Componist hat keine Lazzi unbeachtet gelassen, und das ist wol bey dergleichen Sachen beynahe genug. — No. 3., eine Arie Frontins, klang dem Rec. beynahe wie ein Gegenstück zu der bekannten Arie des Dieners in Méhuls Folie. — No. 4., eine Ariette Bärbchens, die sich im dritten Couplet zum Duett gestaltet, wird den recht ansprechen, der die echtfranzösischen, süßlichen Lieder leiden mag. So etwas muß von einer Dame durchaus französisch gesungen, und dabey, wenn Rec. sich so ausdrücken darf, eine musikalische Minauderie verstattet werden; so kann es bey Manchen

auch eine ergötzliche, ironische Wirkung hervorbringen. Daß dem Ganzen eine allerliebste Equivoque (Rec. mag den deutschen, derben Ausdruck dafür nicht hersetzen,) zum Grunde liegt, ist wieder französische Sitte und Weise. — No. 5., ist ein kurzer, muntrer Chor der Landleute, und No. 6. ein sehr hübscher, harmonisch reicher, dreystimmiger Canon! (Sopran und zwey Tenore: Babet, Colin und der Marquis.) Dieser Canon könnte wol für den besten Satz im ganzen Singspiel erklärt werden. No. 7., ein spaßhaftes Duett zwischen dem Marquis und dem Gerichtsschreiber, der den wirklichen Gutsherrn, den er vor sich hat, nicht kennt und ihm die Rede vordeclamirt, die er zu halten gesonnen — ist, wie es seyn mußte, lebhaft, gewandt und mit Beachtung des gehörig zu treibenden Spaßes geschrieben. — In No. 8., einem Duett, macht Frontin, der, wie es ganz in der Ordnung ist, als lüderlicher Bursche trinkt und den Mädchen nachstellt, der Babet den Hof. Was kann echter französisch seyn, als das Thema dieses Satzes: *(N)* No. 9., eine Art von Vaudeville, enthält, nach erfolgter Entwicklung, die Lehre für den eitlen Frontin, der endlich in dem kurzen Schlußsatz dem geneigten Publicum versichert:

Je perds les honneurs, l'opulence;
et le rang, où j'étais monté:
mais si je trouve l'indulgence,
je n'ai pas perdu ma gaité!

So etwas setzt immer die Hände in Bewegung. Die Melodie des Schlußsatzes ist übrigens auch echtfranzösisch. —

Rec. setzt noch hinzu, daß der Klavier-Auszug recht gut gerathen ist, indem er weder zu leer, noch zu voll, gerade den Bedingnissen solcher Auszüge vollkommen genügt; und schließt mit dem herzlichen Wunsche, daß das kleinliche Operettenwesen, mit seiner Süßlichkeit, mit seiner faden Spasmacherey, wie es von der französischen Bühne auf die unsrige herüberkam, als etwas, unserer Ansicht der Musik, unserm Geiste überhaupt, nicht Zusagendes, zu gleicher Zeit mit der blinden, aber freylich mit dem Schwerte in der Faust erzwungenen Verehrung alles dessen, was von dorther kam, recht bald verschwinden möge.

96.

Zwölf Lieder alter und neuerer Dichter, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von W. F. Riem. 27stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

[12. Oktober 1814.]

Rec. muß gestehen, daß er von den früheren Werken des Hrn. R. sich nur einiger ältern Klaviersonaten erinnert, die ihn eben nicht tief anregten: desto mehr freut es ihn, daß er nun durch dieses neue Werk eine nähere Bekanntschaft macht, die ihn, so wie es bey jedem Freunde der Tonkunst der Fall seyn wird, recht sehr interessirt.

Hrn. R. fehlt es keinesweges an Erfindungskraft, Originalität und tiefem Gefühl, wozu eine wackre Kenntnis des musikalischen Satzes kommt, die ihn über so viele, welche ohne das alles sich unterfangen, Lieder und Gesänge zu componiren, weit erhebt. Unter dem Schwall von Compositionen dieser Art leuchten Hrn. R.s Gesänge hoch hervor. Eben deshalb darf Rec. das Werk nicht nach seinem äußern Umfange, sondern nach seinem innern Gehalt würdigen, und tiefer in diese, geistreich gedachten Gesänge eingehen, als sonst der Raum dieser Blätter Werken der Art zugesteht. Mag Hr. R. daraus die Aufmerksamkeit und Liebe, womit wir seine Compositionen inniger, herzlicher Lieder spielten und sangen, erkennen, und mit willigem Gemüth, als wechselten Freunde im traulichen Gespräch ihre Meynungen, deren Verschiedenheit vielleicht nur die veränderte Ansicht erzeugte, manche Bemerkung aufnehmen, die uns unsere innigste Ueberzeugung abnöthigt. Bemerkungen und nicht Tadel wollen wir nämlich das genannt wissen, was wir über so manches in Hrn. R.s Compositionen zu sagen im Sinn haben.

Rec. nannte Hrn. R.s Compositionen schon vorhin Gesänge, unerachtet sie der Titel ausdrücklich als Lieder bezeichnet. No. 2, 4, 5 allenfalls ausgenommen, dürfte sich nämlich wol keine Composition in der Sammlung befinden, die auf den Namen des eigentlichen Liedes Anspruch machen könnte, indem sich die übrigen mehr oder weniger der ausgeführten Arie nähern, oder wie eine freye Phantasie erscheinen, die der Moment bey aufgeschlagenem Gedicht dem

Musiker in Finger und Kehle gab. Es wird schicklichen Ortes seyn, hier, so viel es ohne zu sehr ins Breite auszuschweifen, nur möglich ist, manches über den Unterschied der Arie und des Liedes zu sagen, wodurch sich der eigentliche musikalische Charakter beyder mit seinen Bedingnissen von selbst feststellt. — Die Arie bedarf nur weniger Worte, in denen der Dichter die innere, das Ganze erzeugende und beherrschende Stimmung des Gemüths bestimmt ausspricht: jene Tonleiter, in der der Affect auf- und abwogt, und oft in einzelnen Momenten auf die verschiedenste Weise in das Leben tritt, aber nur andeutet. Der Hauptcharakter, den die Worte angeben, bestimmt dem Componisten die Grundfarbe, den Ton, (im Sinn der Maler genommen) in dem er arbeiten und dem er treu bleiben muß, wenn das Ganze nicht in Verworrenheit zerfließen, sondern in gehöriger Haltung sich ordnen soll. Die einzelnen, durch die Worte nur angedeuteten Momente faßt nun aber der Componist besonders auf, und benutzt die Mittel des Ausdrucks, wie sie ihm der unerschöpfliche Reichthum der Kunst darbietet, um jenen Affect in allen seinen Regungen, so wie sie aus der Handlung, Situation etc. hervorgehen, ins Leben zu rufen. Die ganze Tonleiter der Leidenschaft läßt er erklingen, damit hell, farbig und kräftig alles aufgehe, was im Innern erschienen, und es werden so in der Arie die Worte nur symbolische Bezeichnung der Gefühle, die sich in dem rastlosen Wechsel ihrer leisesten Nuancen nur durch die Musik verkündigen können. Hieraus entstehen die musikalischen Ausführungen — die Wiederholungen einzelner Strophen, ja einzelner Worte, wie sie in dem Wesen der Arie liegen. — Anders ist es mit dem Liede, in dem der Dichter recht eigentlich darauf ausgeht, das innen Empfundene ganz in Worten aufzufassen und zu verkünden, so daß es oft vieler Strophen bedarf, um jeden Moment des Affects deutlich hervorzurufen. Der Dichter hat das gethan, was in der Arie dem Componisten zu thun zugewiesen war, und dieser befindet sich daher hier in dem entgegengesetzten Falle, als bey der Arie. So wie viele Worte, die jeden Moment des Affects bestimmt aussprechen sollten, sich der musikalischen Ausführung, wie ihn die Arie verlangt, wie bleyerne Gewichte anhängen, und den Schwung des Componisten hemmen würden; so geht im Liede in jeder breiteren Ausführung die Intention des Dichters unter, den Zauber der Worte vernichtet der fremde Geist,

der unberufen in den Kreis tritt. Von dem tiefen Sinn des Liedes angeregt, muß der Componist alle Momente des Affects, wie in einem Brennpunkt auffassen, aus dem die Melodie hervorstrahlt, deren Töne dann, so wie in der Arie die Worte symbolische Bezeichnung des innern Affects wurden, hier das Symbol aller der verschiedenen Momente des innern Affects sind, die des Dichters Lied in sich trägt. Um daher ein Lied zu componiren, das der Intention des Dichters ganz zusagt, ist es wol nöthig, daß der Componist nicht sowol den Sinn des Liedes tief auffasse, als vielmehr selbst Dichter des Liedes werde. Der Funke, der im Innern des Dichters das Lied entzündete, muß, wie mit erneuter Kraft, im Innern des Componisten aufglühen, und mit dem Worte zugleich den Ton wecken, der in der Seele des Musikers, wie ein wunderbares, alles in sich schließendes, alles beherrschendes Geheimnis ruht. Das Lied ist gerade die Art Composition, in der sich durchaus nichts ergrübeln, nichts künstlich bauen läßt; die beste Kenntnis des Contrapuncts hilft hier nichts; im Momente der Begeisterung springt glänzend und herrlich der Gedanke, der das Ganze ist, hervor, wie die gerüstete Minerva aus Jupiters Haupt. — Der innere Poet (so nennt Schubert in der S y m b o l i k d e s T r a u m e s die wunderbare Traumgabe: aber ist nicht jedes Empfangen eines Kunstwerks wie ein herrlicher Traum, von dem innern Geiste bewußtlos geschaffen?) spricht auf seine eigne, wunderbare Weise das wirklich aus, was sonst unaussprechlich geschienen, und so liegt oft in wenigen, einfachen Tönen eben die tiefste Bedeutung des Gedichts. Die Lieder der älteren Meister waren höchst einfach, ohne allen Prunk und Schmuck, ohne alle gesuchte Modulation, oft sogar in der Tonica beharrend; präcis im Umfange, meistens ohne alles Ritornell, und nur eine Strophe umfassend; singbar, d. h. ohne Sprünge, und nur ein geringes Intervall durchschreitend: wie aber alle diese Eigenschaften, die, recht aus seinem Wesen hervorgehenden Bedingnisse des Liedes sind, leuchtet aus dem bisher Gesagten wol ein. Mit der einfachsten Melodie, mit der einfachsten Modulation, ohne alles Künsteln, ohne alles Haschen nach Effect und Originalität, das Gemüth im Innersten anzuregen — d a s ist eben die wunderbare, geheimnisvolle Kraft des wahren Genius, die jene alten, herrlichen Meister, und unter den Neuern Reichardt und Zelter, gar oft übten. Man denke nur z. B. an die so höchst einfachen und doch so

tief ergreifenden Lieder Reichardts: Im Walde schleich ich still und wild — und: Freudvoll und leidvoll — Daß nur der wahre Genius so etwas macht, darin liegt wol die Armuth an wahren Liedern; und die Mode des Durchcomponirens, dem Rec., falls der Text nicht ins Dramatische fällt, und also aufhört Lied zu seyn, sehr abhold ist, war wol nur der Behelf der Imbecillität, die sich, das Ganze zu erfassen außer Stande, an das Einzelne hält.

Muß nun, um endlich auf Hrn. R.s Compositionen zurückzukommen, auch Rec. wiederholentlich behaupten, daß, außer den schon Anfangs erwähnten Ausnahmen, auch in dieser Sammlung kein wahres Lied enthalten ist, vielmehr die Gesänge, selbst als Arietten genommen, viel zu gekünstelt, zu wenig singbar, und im Ganzen nicht fest zusammengehalten sind: so ist er doch der Meynung, daß Hr. R. wol auch das Höhere leisten könne, so wie es ihm hier und da wirklich gelungen ist. Bey manchem Liede ist es dem Rec. gewesen, als habe sich die wahre Melodie, wie sie im Innern des Componisten entstand, im Aufschreiben verloren, und so mag es seyn, daß Hr. R. dem innern Poeten, der das Gedicht richtig in Tönen aussprach, nicht traute, sondern durch die Kunst verbessern wollte, die nun eben in dieser Hinsicht gar keine Kunst ist. Vorzüglich scheint es dem Rec., als wenn Hr. R. oft nur zu sehr an den Einzelheiten des Gedichts hing, und durch das Streben, alle diese Einzelheiten recht lebhaft herauszuheben, würde das Ganze verworren, wie ein ungeregeltes Spiel bunter Farben. Hierin liegt auch der Grund einer gewissen Unbehülflichkeit in Behandlung der Worte, die sich oft, wie ein spröder Stoff, nicht fügen wollen, woraus oft Verstöße wider die richtige Declamation, die nicht allein von der rhythmischen Richtigkeit, sondern auch von der Stellung der Melodie abhängt, entstehen. Wie vieles in Hrn. R.s Compositionen dennoch recht lobenswerth ist, und wie sich oft sein nicht geringes Talent offenbart, wird aus der Beurtheilung der einzelnen Gesänge, zu welcher Rec. nach diesen allgemeinen Bemerkungen eilt, sich ergeben.

No. 1. der kurze Frühling, eine Polonoise, ist beynahe eine ausgeführte Arie mit Ritornell und Zwischensätzen. Nach des Rec. Gefühl sagt die Melodie nicht den Worten zu; unerachtet des Strebens, ihr einen leichten Schwung zu geben, wird sie oft starr und steif, so wie die vielen kleinen, immer abbrechenden Sätzchen das Ganze zer-

bröckeln, und den Zusammenhang stören. — No. 2. **Liedchen der Sehnsucht**, ist ein herrliches, inniges, wahres Lied, und hätte Hr. R. nichts componirt, als dieses, so würde sein Talent zur Liedercomposition bewährt seyn. — No. 3. hat alterthümliche, herzliche Worte; die Melodie ist artig erfunden, und dem Liede fehlt keinesweges das Gemüthliche, wol aber das Einfache und in sich Abgeschlossene, wodurch auch in den Tönen jene Alterthümlichkeit der Worte behauptet werden sollte. Hr. R. hat dieses Lied ganz durchcomponirt, und mit Takt und Tonart gar bunt gewechselt, um das Einzelne zu malen, statt die tiefe Bedeutung des Ganzen einfach und kräftig zu ergreifen und darzustellen. Hier sind die Worte mit der musikalischen Einrichtung:

Silber und Gold gib ich darumb
daß ich ein feines brauns Mägdlein bekomm,
die fein züchtig wär' und fromm.
Züchtig und fromm, fein freundlich dazu,
hat sie Tugend, so hat sie genug,
Giebt uns Gott seinen Seegen dazu.

Bis hieher ist die recht treuherzige, in der That an das Alterthümliche streifende Melodie gehalten.

Giebt uns Gott seinen reichen Seegen,
wollen wir beyd in Freuden leben,
seinem Willen nicht widerstreben.

Diese Worte wollte Hr. R. recht fromm und einfältig, in veränderter Melodie herausheben: der Gesang fällt aber zu sehr in das Tändelnde und Gemeine: *(N)*

Ich weiß mir einen, der ist mein Freund,
wiewol er ist mein ärgster Feind:
Einen guten Abend wünscht ich ihm heunt.

Nach dem Schluß in der Tonica, G dur, wandte sich der Satz nach E moll, in welcher Tonart diese Worte mit neuer Melodie eintreten, welche durch G moll in D dur schließt.

Ein'n guten Abend und fröhliche Zeit,
daß er mir bald sein Töchterchen geit,
die mir mein junges Herz erfreut.
Giebt er mir's nicht, so erfreut er mich nit,

hat sie einen andern viel lieber als mich,
giebt er mirs nicht, so stürb' ich gewiß.

Mit diesen Worten tritt in D dur wieder eine neue, und auf den Hauptsatz anspielende Melodie ein, und es wird durch G dur, E moll, nach H moll modulirt, in welcher Tonart zu den letzten Worten (so stürb' ich etc.) ein ritardando schließt.

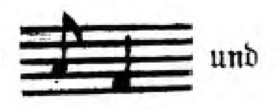
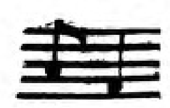
Stürb ich dann, so bin ich todt,
Gräbt man mich in die Röslein roth:
dafür behüt mich der liebe Gott.

Diese Worte fangen mit einer Art a piacere in H moll an, durch A moll geht der Satz nach E moll, in welcher Tonart die Worte: dafür behüt etc. in der ersten Bewegung, und zwar „entschlossen", gesungen werden.

In die Röslein und in den Klee;
Scheiden von Liebe, das thut weh;
stürb ich dann, so sich ich's nicht meh.

Der Satz hat sich zurück nach G dur gewendet, und die erste Melodie tritt wieder ein, weicht aber bey dem Wort in *(N)* aus, damit das „weh!" ja erklinge, und in einzelnen, abgebrochenen Tönen wird das „stürb ich dann", gemalt. Vor dem völligen Schluß weicht noch der Satz in folgender Art aus: *(N)* Das sehr Raue dieser Ausweichung liegt in der Quintenfolge, die das Gehör in der Folge der beyden harten Tonarten nur zu deutlich wahrnimmt. — Welch ein Aufwand von Mitteln nun für das einfache, naive Lied, dessen Verschlingungen ja von selbst auf eine wiederkehrende Melodie führen! Rec. hat die Alruna, woraus es genommen ist, nicht bey der Hand; so viel er sich aber erinnert, ist das Lied in einer echtaltdeutschen Erzählung einem jungen Goldschmidt, der um die Tochter eines reichen, stolzen Kaufherren buhlt, in den Mund gelegt. Das Ganze spricht in alterthümlicher Naivetät die innige Sehnsucht, die bangen Zweifel des wahrhaft und treu liebenden Herzens aus; es ist ein herrlicher, kräftiger Jüngling des Mittelalters, dessen Gesang, wie aus dem fernen Purpurschein der untergegangenen goldnen Zeit, den wir nur noch als ein glänzendes Abendroth zu erblicken vermögen, zu uns herübertönen soll. In dieser tiefen Bedeutung müßte das Lied aufgefaßt werden, und eingreifender, als jene breite Malerey der Einzelheiten,

hätte in der That eine einfache, kräftige Melodie jene innige Sehnsucht, jene bange Ahnung dargestellt, von der der Jüngling, dem jede kränkelnde Empfindeley fremd blieb, befangen erscheint. — No. 4., ebenfalls aus der Alruna entnommen, ist ein kurzes, muntres, naives Liedchen. Die Octaven des Basses und der Singstimme im ersten Takte hat Hr. R. wie ein Unisono genommen, um den kräftigen Schwung zu bewirken. Daß der Gesang in den vier ersten Strophen mit *(N)* schließt, hat dem Rec., unerachtet er wohl weiß, daß Hr. R. das unaufhaltsame Fortrollen der Strophen dadurch bezweckte, nicht behagen wollen; es klang ihm stets so, als griffe ein Generalbaßspieler in einer gegebenen Melodie einen falschen Accord. Noch erlaubt sich Rec. bey diesem kleinen Liede zu bemerken, daß der Gang des Satzes im vierten, fünften und sechsten Takt die Einfachheit der Melodie, wie sie angelegt ist, durchaus stört. *(N)* — Von No. 5, ebenfalls aus der Alruna, darf Rec. behaupten, daß es zu den gelungensten der ganzen Sammlung gehört. Hr. R. hat hier alles unterlassen, wodurch das Lied No. 3. so sehr an Einheit, Haltung und wahrer Bedeutung verlor. Die Melodie ist so treuherzig, so ausdrucksvoll, so echt alterthümlich, daß sie jeden, dessen Sinn der wahrhaft rührenden Einfalt, die doch sich mit wunderbarer Kraft äußert, nicht verschlossen ist, tief anregen muß. Nachdem das ganze Lied hindurch nur geringe Ausweichungen immer wieder in die Haupttonart, A dur, zurückführten, schließt der Gesang in Fis moll, und es hängt sich ihm nur noch ein kleines Ritornell von zwey Takten in A dur an. Rec. gehört gewiß nicht zu den Rigoristen, die strenge befehlen, man solle durchaus nur auf dem breiten, gebahnten Wege bleiben, und sich nicht einfallen lassen, irgend eine unerhörte Erscheinung auch seitwärts auf wilden, dichtverwachsnen Pfaden zu verfolgen; Rec. glaubt vielmehr, daß in den Gränzen, die der recht aus der Tiefe ins Leben dringende Geist von selbst stellt, der Componist auch ungewöhnliche, unerhörte Mittel aufbieten dürfe, um das Unerhörte darzustellen: außerdem, daß aber wol allein der Opern-Componist in diesen Fall kommen kann, da nur die dramatische Handlung jenes Unerhörte herbeyführen wird, lag — will man auch den Worten eines Liedes jenes Recht zugestehen, den Componisten zum Gebrauch ganz ungewöhnlicher Mittel anzuregen — in den Worten

dieses Liedes auf keine Weise ein hinlängliches Motiv, so nahe bey dem Schluß das Lied so ganz ins Blaue hinauszurücken, und die herrliche Einfachheit, in der es sich erhielt, zu zerstören. *(N)* Der ganze Schluß in der fremden Tonart klingt hart und unbehülflich; der kleine Nachsatz von zwey Takten hängt sich nun eben an, um der tief aus dem Wesen der Musik, wie sie im Innern des Menschen lebt, geschöpften Weise, in derselben Tonart, wie man angefangen, zu schließen, ihr Recht anzuthun. Hr. R. wird aber wol zugestehen, daß das Lied mit dem letzen Wort, und nicht mit dem letzten Ton schließt. Der Vorhalt auf dem Worte „Angst" klingt in der That sehr ängstlich; sollten dann nun aber einmal die Worte „Angst und Schmerz" in ihrer einzelnen Bedeutung herausgehoben werden: so war dazu ein Schluß in modo plagali, nach der Weise alter Meister, vollkommen hinlänglich. Z. B. *(N)* — In No. 6, dem herrlichen götheschen Liede: Durch Feld und Flur zu schweifen — hat Hr. R. sich vorzüglich durch die Worte: „mein Liedchen durchzupfeifen" — angeregt gefühlt, denn es wird im Accompagnement wirklich ganz munter gepfiffen, welches aber dem Gesange keineswegs Schaden thut. Ueber das  und 

pfeifen schweifen

mag Rec. nichts sagen, da ihn aus alter Zeit Pergolesi's „Cujus animam gementem", und das Geschwätze darüber mahnt, und über das Lied nur im Allgemeinen bemerken, daß es, giebt es auch nicht mit eindringender Kraft die tiefe Bedeutung, doch der Intention des Dichters nicht widerstrebt. Um die Frage: „O ruh' ich ihr am Busen wol endlich einmal aus" — hervorzuheben, schließt Hr. R. sonderbarer Weise mit dem Septimenaccord der Dominante, und, unerachtet dieses ungewöhnlichen Mittels, wird das Gefühl der tiefen Sehnsucht, dessen Ausdruck jene Frage ist, schon im folgenden Takte des Ritornells, der zu einem ganz beruhigenden Schluß in modo authentico führt, durchaus verlöscht: *(N)* Sollte nun einmal in dieser Weise geschlossen werden, und das Ritornell, wie es seyn muß, der Nachhall jener Worte seyn: so würde der Schluß, in der Tonica geschrieben, an Bedeutung gewonnen haben. *(N)* — No. 7. Göthe's bekanntes Lied: Singet nicht in Trauertönen — ist in den ersten Takten recht gut angelegt, nachher

wird es aber immer bunter und bunter; der Componist wogt in allen Einzelheiten des Gedichts umher. So sollen z. B. in sechszehn Takten die leichten Spiele des feurig und wild eilenden Knaben, das Liedchen der Nachtigall, und das Ach und Weh der Gefangenen und Betrübten gemalt werden, und über diesem Streben, das Einzelne zu malen, geht die tiefere Bedeutung des Ganzen verloren. Stellen, wie folgende, sind dem guten Gesange und der richtigen Declamation ganz entgegen: *(N)* — No. 8. Süßer Tod, ist dagegen wieder ein herrliches, tief aus der Seele gesungenes Lied, das aufs Neue beweist, was der Componist vermag, wenn er nicht an den Worten hängt, sondern den tiefern Sinn des Ganzen im Gemüthe auffaßt. — In No. 9, Schlachtgesang, poltert der Gesang in einem fortwährenden Parlando, und da dies Lied, eben so wie No. 10, welches darnach strebt, recht kräftig und männlich einherzuschreiten, dem Rec. zwar nicht geradezu verfehlt, aber auch eben nicht bedeutend geschienen, so eilt er über beyde weg, um desto eher zu No. 11. zu kommen, dem bekannten, so oft componirten: Kennst du das Land etc. Auch dieses Lied hat Hr. R. beynahe scenisch genommen, und mit eingestreuten recitativischen Strophen, Fermaten u. s. w. durchcomponirt. Die Anfangsworte jeder Strophe, so wie die Worte: Kennst du es wohl? Dahin, dahin etc. bleiben sich aber in der Melodie gleich, und schon dadurch bekommt das Ganze eine Präcision und Rundung, welche Rec. bey den meisten übrigen vermißte. Tritt nun noch hinzu, daß der Gesang wirklich ein tiefes, inniges Gefühl athmet, daß die Worte: Kennst du es wohl etc. recht aus der, in wehmüthiger Sehnsucht erglühten Brust hervorströmen: so darf man wol eben dieses Lied, wenigstens nach der Art, wie Hr. R. nun einmal solche Gesänge setzt, eine gelungene Composition nennen, und kleine Spielereyen, wie z. B. das Stürzen des Felsens, die nun, wie Rec. wohl weiß, Manchem gerade ganz ungemein gefallen, übergehen. No. 12, Göthe's bedeutungsvolles Lied: So laßt mich scheinen bis ich werde — hält Rec. für durchaus verfehlt und der Intention des Gedichts zuwider. Der, durch anderthalb Octaven springende, *(N)* zuweilen ganz unsingbare Gesang bewegt sich unbehülflich in dem $^9/_8$ Takt, und die unaufhörlichen Modulationen (C dur, G dur, C moll, A sdur, As moll, As dur, E dur, E moll, G dur, C dur) zeigen deutlich, daß Hr. R. am Einzelnen grübelte, ohne die

tiefe Bedeutung des Ganzen, wie sie aus dem Innern hervorgehen mußte, aufzufassen und rein wiederzugeben. Kurz, der innere Poet schwieg hier ganz, oder Hr. R. vertraute nicht seiner Stimme. —

Hat Rec. nun an Hrn. R.s Compositionen, wenigstens nach seiner Ansicht, so manches auszustellen gefunden, so wiederholt er doch, daß Hr. R. sich eben durch diese Gesänge als einen beachtenswerthen Componisten gezeigt hat, der die Freunde der Tonkunst gewiß noch mit manchem interessanten Werk erfreuen wird, wie er schon jetzt gethan. Daß er aber dies auch hier gethan habe, beweise dem, der nur sich selbst vertrauen will, das kürzeste dieser zwölf Lieder. *(N)*

97.

Der Opern-Almanach des Hrn. A. v. Kotzebue. (Leipzig, bey P. G. Kummer. 1815.)

[26. Oktober 1814.]

Wahrhafte Freude empfand ich, als ich, unter den neuesten Novitäten, den Opern-Almanach des Hrn. von Kotzebue erblickte: denn ich dachte gleich an meinen Freund, den Musikdirector und berühmten Componisten Y., der unlängst über den gänzlichen Mangel guter Operntexte, und über den Eigensinn der Dichter, die sich nicht im mindesten den Forderungen der Musiker bequemen wollten, bitter geklagt hatte. Der Entschluß des Dichters der überall beliebten und tausendmal durchgespielten und durchgesungenen Fanchon, Operntexte, gleich, zu allgemeinem Nutz und Frommen, Bandweise, und noch dazu im bequemsten Taschenformat zu liefern, schien mir ein wahrhafter, heitrer Sonnenblick zu seyn, der leuchtend in die Seele bedrängter, um Gedichte verlegener Componisten fallen müsse. Augenblicklich schickte ich den Almanach, ohne ihn vorher selbst zu lesen, meinem Freunde. Daß aber Musiker zuweilen ganz sonderbare Leute sind, und daß mit ihnen durchaus nichts Vernünftiges anzufangen ist, geht recht deutlich aus folgendem Briefe meines Freundes Y. hervor, dem er den Almanach wieder beygelegt hatte, unerachtet ich ihm damit ein angenehmes Geschenk zu machen gesonnen. Ich theilte den Brief der musikalischen Welt mit, damit sie sich davon überzeuge, wie blos die sonderbaren, phantastischen Ideen der Componisten, die nur nicht

allemal so deutlich in Worte gefaßt werden, wie es von meinem Freunde geschehen, daran Schuld sind, wenn vortreffliche Dichter, wie Hr. v. K., endlich im gerechten Zorn ganz ihre Hand von ihnen abziehen. Sehr schlimm ist es, daß gerade die wahrhaft großen Meister der Tonkunst von jenen Ideen am häufigsten heimgesucht werden, und daß sie daher gewisse, ganz allerliebste Operntexte gar nicht componiren mögen, unerachtet ihr Ruhm sich erst dadurch recht begründen würde; weshalb denn manches liebe, niedliche Gedicht rettungslos untergeht, indem die Arme, die hier und da mitleidige Seelen nach ihnen ausstrecken, nicht kräftig genug sind, es emporzuhalten.

Schreiben des Musikdirectors und Componisten Y.

In der Anlage erhalten Sie, theuerster Freund, den Kotzebueschen Opern-Almanach zurück — mit vielem Dank, würde ich hinzusetzen, wenn dies mir nicht meine angeborne Freymüthigkeit verböte! — Ach, theuerster Freund, werden Sie ja nicht ungehalten, daß ich nun vielleicht wieder einmal mit Ihnen gar nicht einig seyn und mir den Vorwurf zuziehen werde, gewissen Ideen, die in meinem Innern fortleben, ja sich wie mein Inneres selbst gestalten, durchaus nicht entsagen zu können, und dadurch mir selbst zu schaden! — Doch weiß ich ja wol, daß Sie gar oft nicht ungern meine innere Herzensmeynung vernahmen: ja, daß Sie mir selbst, wie man zu sagen pflegt, auf die Sprünge halfen, alles, was ich in mir dachte und empfand, recht deutlich in Worte zu fassen, so daß es mir oft war, als widersprächen Sie mir eben nur deshalb. Und so will ich denn auch jetzt getrost das thun, was ich nicht lassen kann, nämlich recht umständlich alles sagen, was ich über die sogenannten Opern des Hrn. v. K. denke. —

Aufrichtig gestanden, hatte ich schon ein kleines Vorurtheil gegen die Operndichtungen des Hrn. v. K., noch ehe ich das Büchelchen aufschlug. Daß das nun gar nicht recht ist, gestehe ich selbst ein; indessen waren zwey Dinge Schuld daran, die mir unwillkürlich einfielen, als ich von Opern des Hrn. v. K. hörte. Fürs erste dachte ich an Fanchon. — Sie kennen meine Meynung über dieses Stück: ich mag den alten Streit nicht erineuern, und nur bemerken, daß es mir noch immer recht einleuchtet, wie nächst der, in der That lieblichen Musik, wol nur die besondere Periode, in der das Stück auf die Bühne kam, den Bey-

fall herbeyführte, den jetzt, da eine bessere, kräftigere Zeit aufgegangen, eine solche Composition von süßlicher Empfindeley, französischer Sittenlosigkeit, (sonst guter Ton genannt,) und faden Späßen, nimmermehr erhalten haben würde. Dann erinnerte ich mich an die Vorrede zu einem Singspiel, das Gespenst, später Deodata genannt, die mir noch mehr mißfiel, als das ganze Stück, dessen Musik ich übrigens nie gehört und gesehen habe, welches mir leid thut, da sie sich hoch über den, aus verschiedenen Schauspielen und Tragödien zusammengeflickten Text erheben soll. In dieser Vorrede sagt nämlich Hr. von K., daß er sich bemüht habe, das Unnatürliche des Singens auf dem Theater zu verbannen, und den Gesang allemal auf diese oder jene Weise gehörig zu motiviren; wodurch es denn nun wol ganz klar wird, daß Hr. von K. von dem eigentlichen Wesen der Oper gar keine Ahnung hat. — Unter dem Natürlichen oder Unnatürlichen auf dem Theater kann doch wol keiner, und auch nicht Hr. von K., etwas anderes verstehen als (unter Ersterm) jene innere, poetische Wahrheit, die den Zuschauer unwiderstehlich ergreift — kurz, recht eigentlich jene Illusion bewirkt, nach der die Dichter streben. Die poetische Wahrheit wird ja aber nicht von der äußern, zufällig hinzutretenden Form erzeugt; sie strömt vielmehr aus dem innersten Wesen der Dichtung, und dieses Wesen bildet sich selbst die Form, wie es in das Leben tritt, und in seiner eigensten Eigenthümlichkeit die Menschen, wie Bekanntes anspricht, so daß sie an das Wunderbarste glauben. So kommt es ja auch, daß ein wunderbares, romantisches Schauspiel, über dessen Rede die Metrik ihren Zauber verbreitet, ja selbst die Oper, in der die Sprache eines höheren Reichs, Musik, waltet, oft, in jenem richtigen Sinne des Worts, viel natürlicher ist, als ein Stück, worin von gemeinen Dingen auf gemeine Weise gehandelt wird. — Mir fällt hierbey noch allerley ein; ich möchte z. B. behaupten, daß gerade der Gesang die recht natürliche Sprache sey: indessen merke ich wol, daß Sie, mein theuerster Freund, manchen schönen Grund dafür, als ein leeres Phantasma, verwerfen würden. Ich lenke daher zu rechter Zeit ein und versichere, daß ich jenes Vorurtheil gegen den Hrn. von K. glücklich überwand. Ich dachte, es sey doch wol möglich, daß dem Hrn. v. K. das Wesen der Musik hell aufgegangen sey und in seinem Innern die Begeisterung erzeugt habe, die ihn zum Dichten der Oper entzündet. Bey seiner besonderen

Gewandtheit, das Dramatische zu fügen, bey der Leichtigkeit seiner Diction, kurz, bey dem theatralischen Talent, das ihm oft ein gewisses Uebergewicht gegeben, hoffte ich auf wahrhaft Gutes, und fing getrost an, die Prinzessin von Cacambo, eine komische Oper in zwey Acten, zu lesen. Aber je weiter ich las, desto mehr bemächtigte sich meiner eine so ganz besondere Stimmung, die ich Ihnen kaum deutlich beschreiben kann. Es war eine gewisse Abgespanntheit, ja, ich möchte sagen, eine gewisse innere Traurigkeit, die sich aus dem vielen Spaß, der in der Oper enthalten, erzeugte; vorzüglich war es mir aber merkwürdig, daß alle musikalische Ideen mich ordentlich flohen — statt ich sonst, bey dem Lesen manches Gedichts, das Sie, theuerster Freund, noch dazu herzlich schlecht fanden, von Musik überströmt wurde. Freylich merkte ich nun wieder bald, daß der Ekel, den ich, wie nach dem Genuß einer saft- und kraftlosen Speise, empfand, wol nichts weniger, als dem Gedicht, sondern blos dem Conflict, in den es mit meiner Subjectivität gerathen mußte, zuzuschreiben sey. Bey der Prinzessin Dudel, die so übermenschlich schön ist, daß jeder, der sie sieht zwar nicht in phantastischen Wahnsinn, aber in gemeine Narrheit verfällt, mußte ich nämlich an meine herrliche Turandot denken: und da war es mir freylich, als hätte ein Affe sich mit dem Putz der Geliebten geschmückt. Jene wahrhafte Oper (die Prinzessin Turandot) habe ich, wie Sie vielleicht schon wissen, längst componirt, wiewol noch keine Note geschrieben ist, und die Verse auch noch nicht einmal zugeschnitten sind.

Auf diese Weise glaube ich nun meinen, ganz eignen Widerwillen gegen die erste im Almanach enthaltene Oper hinlänglich erklärt; und nachdem ich auf allerley Weise mein Inneres, so zu sagen, wieder rein ausgestimmt hatte, daß keine Dissonanz mehr sonderlich fühlbar, schritt ich zu der zweyten Oper, Pervonte oder die Wünsche. Aber kaum war ich . . . Doch was soll ich Sie, theurerster Freund, mit dem umständlichen Erzählen jedes Moments meiner, beym Lesen immer mehr und mehr zunehmenden Verstimmung ermüden? Kurz gesagt: ich hoffte immer und immer, es solle nun mit der nächsten Oper besser gehen, aber statt dessen stieg jene Abgespanntheit, jene psychische Trägheit, und, als treibe ein innen verschlossener, antimusikalischer Dämon seinen neckhaften Spuk, floh alle Musik von mir; ich

kann behaupten, daß mein Innres niemals so musikleer war, als bey dem Lesen der Opern des Hrn. v. K. Die recht deutlich aufgefaßte Idee, daß der antimusikalische Dämon in der That aus den Dichtungen herausspuken müsse, überzeugte mich, daß, rücksichtlich jener Verstimmung, wol meine Subjectivität nicht in Anschlag kommen könne, und ich glaube nun beynahe ganz genau sagen zu können, woran es liegen mag, daß die sogenannten Opern in dem Almanach nicht sowol keine Opern sind, als vielmehr jedem Bedingnis der wahren Oper ordentlich widerstreben.

Vor einiger Zeit war in der musikalischen Zeitung unter der Aufschrift: Der Dichter und der Componist, ein Gespräch zwischen zwey Freunden abgedruckt, worin der, dem die Rolle des Componisten zugetheilt war, das Wesen der Oper so ins Licht stellte, wie es wol von jedem wahrhaften Musiker erkannt worden ist. Ich bitte Sie, theuerster Freund, diesen Aufsatz zu lesen, aus dem ich, um hier ganz im Geleise bleiben zu können, als Resultat alles darin über jede Gattung der Oper Gesagten, anführe, daß nur aus wahrhaft poetischem Stoff sich die wahre Oper erzeugt, daß aber ferner, kann dieser sich auch auf verschiedene Weise formen und ins Leben treten, doch die Romantik das eigentlichste Gebiet der Oper ist. In der romantischen Oper kommt es nun freylich darauf an, die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs so mit der Kraft der poetischen Wahrheit ins Leben zu führen, daß wir willig daran glauben, und sich, indem die Einwirkung höherer Naturen sichtbarlich geschieht, vor unsern Augen ein romantisches Seyn erschließt, in dem auch die Sprache höher potenzirt, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik, Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation, in mächtigen Klängen und Tönen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt. Auf diese Art entspringt nun, wie es eben das unerläßliche Bedingnis der wahren Oper ist, die Musik unmittelbar und nothwendig aus der Dichtung selbst. — Fasse ich nun diese, gewiß richtige Ansicht der romantischen Oper, so wie das, was späterhin über die komische Oper, insbesondere wo das Abentheuerliche, Phantastische in das gewöhnliche Leben schreitet, und aus dem Widerspruch sich der wahre Scherz erzeugt, gesagt wird, recht im Gemüthe auf: so wird es mir ganz deut-

lich, was die Opern des Hrn. v. K. gleich von Grund aus verdirbt. Ich bemerke nämlich in dem ursprünglichen Stoff, theils die gänzliche Abwesenheit aller Poesie, theils, wie z. B. im Pervonte, ein sichtliches, oder vielmehr fühlbares Bemühen, jede Anregung irgend einer poetischen Idee zu vernichten. Was kann z. B. aller Poesie mehr entgegenstreben, als die ganze Idee der ersten Oper, deren Stoff ich Ihnen, theuerster Freund, schon oben andeutete, und die noch dazu mit dem nüchternen Scherz schließt, daß der Prinz sogleich seine Vernunft wieder erhält, als er, auf den Rath des weisen Hurlibuk, mit der Princessin Dudel am Altar ehelich verbunden worden, wobey der Chor die sinnreichen Worte singt:

Triumph! der Wahnsinn ist verschwunden,
Die ruhige Liebe hat Platz gefunden!

Nochmals denke ich an die Turandot; unwillkürlich drängt sich mir der Vergleich beyder Stücke auf, der den grellen Abstich der herrlichsten Poesie und der mattesten Prosa augenscheinlich zeigt. Denken Sie nur an den, im Wahnsinn der Liebe erglühten Kalaf — an die erschütternden Situationen, die sich daraus von selbst erzeugen u. s. w. — Im Pervonte hat Hr. v. K., wunderlicher Weise, in dem Helden des Stücks einen solchen widerlichen Bauerbengel (Pervonte, ein Bauerbengel, so steht es im Personenregister,) aufgestellt, daß der Reiz des Ganzen mit seinen Anklängen aus der Feenwelt dadurch vernichtet wird. Aus diesem Stoffe war wol eine romantische Oper zu bilden, aber freylich nicht auf die Weise, wie es Hr. v. K. anfing. — Die Alpenhütte, eine Oper in einem Act, ist in der sentimentalen Manier gehalten, und der Spas wird nur von einem groben Eseltreiber hineingetragen. Das Geschäft der Lebensrettung ist hier förmlich in ein System gebracht, und wird vererbt, so wie auch gegen den armen Marchese, Villanova, der von Altieri, seinem Schwiegersohn, aus dem Schnee gezogen, ordentliches, sentimentales Belagerungsgeschütz aufgefahren wird. Nachdem er nämlich in die Hütte gebracht worden, wo sein Schwiegersohn, vormals Hauptmann, jetzt Menschenretter von Profession, mit der Tochter, die er aus dem Hause des Vaters entführte, wohnt, bestürmt ihn diese, um ihn zu versöhnen, erst mit einem Bilde, dann mit einem Trank, den sie nach sonst im väterlichen Hause üblicher Weise bereitet, dann mit einem Liede, und zuletzt mit

einem Fußfall, den sie mit ihrem Mann gemeinschaftlich ausführt, wobey der junge Maler, Federico, der Altieri's Tochter heyrathen, und im Dienst als Menschenretter dem Schwiegervater folgen will, wünscht, vor der Staffeley zu sitzen, unerachtet ihm der Pinsel aus der Hand fallen würde. — In der komischen Oper Hans Max Giesbrecht von der Humpenburg oder die neue Ritterzeit, hat ein ehrlicher Landjunker der jetzigen Zeit die närrische Idee, wenigstens auf seinem Schlosse die alte Ritterzeit wieder herzustellen, weshalb er denn auch seine Tochter einem modernen Rittmeister durchaus nicht zur Frau geben will; dieser verkleidet sich aber in einen Ritter der alten deutschen Zeit, säuft ungemein, ist dabey entsetzlich grob, und vertreibt dem Alten die Narrheit dadurch, daß er ihn beym Lanzenstechen so in den Sand rennt, daß alle Ribben knacken, worauf er denn ohne weiteres dem Ritterwesen entsagt, und in die Verbindung seiner Tochter mit dem mannhaften Rittmeister willigt. — Dem Käfig, einer komischen Oper in einem Act, liegt die sinnreiche Idee zum Grunde, daß der Hr. von Wehrwolf einen ungeheueren Käfig machen läßt, um den Liebhaber seiner Mündel, die er selbst heyrathen will, hineinzusperren, von diesem aber selbst hineingelockt und eingesperrt wird, worauf er denn in die Ehe willigt.

Hier haben Sie, theuerster Freund, eine kurze Uebersicht des verschiedenen Stoffes sämmtlicher Opern, dessen Behandlung nun auch wol nicht dazu geeignet ist, die innere Mattigkeit zu verbergen. Nur aus der Tiefe wahrhaft poetischer Ideen geht der wahre Scherz hervor; auf seichtem Grunde schwimmt nur der leere, possenhafte Spas. In der That kommt in den Opern des Hrn. von K. so überviel von diesem Spaße vor, daß ich ihm auch einen großen Theil des innern Widerwillens Schuld gebe, der sich meiner beym Lesen immer mehr und mehr bemächtigte. Sie erlassen mir wol, Proben von der Sorte des Spaßes zu geben wie sie Hr. v. K. zu wählen beliebt hat; Sie lesen ja doch wol das Büchelchen wenigstens flüchtig durch, und da finden Sie auf jeder Seite den Beweis, daß Hr. v. K., wie der Nestor im Prinzen Zerbino, wirklich von ganz besonderer Munterkeit gewesen ist. Aufmerksam will ich Sie nur machen auf die Scene des Mufti in der ersten Oper, auf den robusten Wahnsinn der Prinzessin Bastola, die um sich schlägt, Perücken von den Köpfen reißt u. s. w., auf den Eseltreiber

Birbante, auf die Scenen des, als Ritter verkleideten Dorinsee, auf den Magister, der zum Narren creirt wird, und auf den Schluß des Käfigs. — Sonderbar nimmt es sich aus, daß im Pervonte die Fee von wernerschen Sonnetten, eine Hofdame aber von Naturphilosophen spricht. — Was nun endlich die scenische Einrichtung betrifft, so ist es mir ganz klar, das sämmtliche sogenannte Opern eigentlich Lustspiele waren, die Hr. v. K. dadurch zu Opern umzuformen glaubte, daß er in die langen, plauderhaften Auftritte hier und da ein Gesangstück einschob. Die Oper wird ja doch nur eben durch die Musik zur Oper, und hieraus folgt wol von selbst, daß die ganze, scenische Anlage und Einrichtung die effectuirende Entwicklung des musikalischen Stoffs, aus dem die Oper sich erzeugt, beabsichtigen und befördern muß. Arien, Chöre, Duetten etc. ohne Rücksicht auf die in einander greifende Folge des Ganzen, blos nach der Art, wie sie sich nun eben aus dem Auftritte ergeben, durcheinanderwerfen, heißt geradezu, es dem Componisten unmöglich machen, musikalisch zu wirken, sollte auch alles Einzelne, was er componirt hat, vortrefflich seyn. In dieser Hinsicht können nun Singspiele für den Componisten nicht so leicht undankbarer und ungefügiger seyn, als eben die, des Hrn. v. K. Außerdem, daß die lange, geschwätzige Prosa, die allemal den Effect der Gesangstücke tödtet, sich überall, wie Bley, anhängt, und, sollte irgendwo doch der Musiker die Fittige regen, den Aufflug hemmt, ist auch die innere Structur der Gesangstücke, bey allem äußern Anschein von Leichtigkeit und Gefügigkeit, doch hölzern, und, mit wenigen Ausnahmen, wenigstens für den Componisten, der nicht einzelne Worte, sondern Ganzes, in sich Zusammenhaltendes componirt, unbrauchbar. Kurz, bester Freund, Alles, Idee des Ganzen, Plan, mechanische Structur — alles, alles zeigt ganz deutlich, daß Hr. v. K. auch nicht die entfernteste Ahnung von dem eigentlichen Wesen der wahrhaften Oper hat, und daher wol besser thäte, uns bedürftige Componisten nicht so bitter zu täuschen, wie es mit mir geschehen. Ich dachte Wunder — und dann! — Niemals ist mir noch Aehnliches wiederfahren, daß mir beym Lesen irgend für die Musik bestimmter Dichtungen so elend zu Muthe geworden, daß so alle Musik, wie von einem bösen Geiste verscheucht, von mir gewichen. Rechnen Sie es dieser üblen Wirkung des Almanachs zu, daß ich so ehrlich und gerade

heraus meine Meynung gesagt. Mir, als Componisten, stand wol ein competentes Urtheil über Lust- und Schauspiele zu, die als Opern sich ankündigten. Hochachtungsvoll etc.

N. S. Ach mein theuerster Freund! Alles, was ich gegen die Opern des Hrn. von K. eingewandt, nehme ich hiermit feyerlichst zurück, weil ich die eigentliche, tiefere Tendenz des Ganzen schändlich übersehen habe! Meine Unart, die Vorreden entweder gar nicht, oder zuletzt zu lesen, ist Schuld daran. Schon wollte ich den Almanach zum Absenden an Sie einpacken, als ich noch erst die Vorrede durchsah. — Da steht es nun, daß Hr. von K. jährlich so viele Briefe von bekannten und unbekannten Tonkünstlern erhalte, die ihn ersuchten, Opern zum Behuf der Composition zu liefern, daß es ihm unmöglich sey, alle ihre Wünsche zu erfüllen. Deshalb habe er nun gleich ein Bändchen Opern drucken lassen, damit ein jeder nach seinem Belieben wählen möge. — Wie sprang mir gleich, als ich diese Worte las, die eigentliche, tiefere Absicht des Amanachs ins Auge! Non omnia possumus omnes! Hr. von K. fühlt recht gut, daß, so gewandt er sonst im Lustspiel- und Schauspielschreiben seyn mag, es ihm doch rein unmöglich ist, eine Oper zu dichten: wie unangenehm müssen ihm daher die Aufforderungen jener Tonkünstler, die von dem falschen Princip [ausgehen,] daß das Talent des Schauspieldichters auch die Oper umfasse, gewesen seyn! — Um nun endlich das ewige Quälen los zu werden, griff Hr. v. K. in seinen Vorrath von Lustspielen, suchte vier, und zwar die schlechtesten, damit das Opfer nicht zu theuer würde, aus, machte in der Geschwindigkeit kleine Gesangstückchen dazu, und schickte sie unter dem Titel Opern, in die Welt. — „Seht, so dichte ich Opern!" — sagte er damit sämmtlichen Componisten durch die entschlossene That. Diese wissen nun recht eigentlich, woran sie sind, und Hr. v. K. wird wol mit keinen Briefen bekannter und unbekannter Tonkünstler weiter belästigt werden. — Von dieser Ansicht ausgegangen, ist der Almanach nicht genug zu rühmen, und wenn Hr. v. K. ferner sagt, daß man die Forderungen an das Büchlein nicht so hoch spannen möge, so heißt das die Bescheidenheit zu weit treiben, da er seinen Zweck mit Feinheit und Energie verfolgt, kein Mittel, ihn zu erlangen, gescheut und so, nach der einmal deutlich aufgestellten Tendenz, die aufs Höchste gespannten Forderungen vollkommen befriedigt hat.

98.

Zwölf Polonoisen für das Pianoforte vom Grafen Oginsky(i), gesammelt vom Herrn Staatsrath Koslovsky(i). Berlin, bey Concha et Comp. (Preis 20 Gr.)

[23. November 1814.]

Der Charakter des Volkes spricht sich lebendig aus in seinen Gesängen und Tänzen, und so geben auch die beyden National-Tänze der Polen, der Masureck und die Polonoise, die beyden Haupttendenzen der Nation richtig und deutlich an. So wie der wilde Masureck mit seinen, Stärke und Muskelkraft erfordernden Bewegungen, mit seinen wunderbaren, kühnen Verschlingungen, den stürmischen Rausch eines in steter Unruhe hin und her wogenden Volks zeigt; so liegt in der Polonoise wieder ganz der Ausdruck jener Ritterhaftigkeit, deren integrirender Theil die romantische Verehrung der Damen ist, welche in Polen mehr, als sonst irgendwo, noch statt findet. Um diesen Charakter der Polonoise wie aus einem Brennpunkte hervorstrahlen zu sehen, darf man nur in Warschau das, eine Polonoise aufführende Paar beobachten. Nichts ist einfacher, als die Gänge, der rhythmische Schritt dieses Tanzes: (kein eigentlicher Pas, im Sinne der Tanzkunst:) aber in der ceremoniösen Art, die Dame zu führen, in Blick und Stellung, nimmt man deutlich jene innere, romantische Stimmung wahr, die noch jetzt, wie aus dem Purpurschein einer goldnen, längst vergangenen Zeit, herübertönt. Rec., der sich mehrere Jahre in Warschau befand, und auf Bällen und Redouten, ohne Antheil an dem Tanze selbst zu nehmen, nur beobachtete, dachte sich oft bey einer Polonoise, von einem schönen, jungen, kräftigen Manne mit einem reizenden Frauenzimmer aufgeführt, (wie es denn nun oft der Fall war,) einen vollständigen Ritterroman aus der Zeit des Königs Arthus, und fand in den sonderbaren Wendungen, in die sich der Tanz öfters verschlingt, ohne im Schritt jener Einfachheit zu entsagen, alle Nöthen des liebenden Paars, aus denen sie endlich in voller Majestät der Schönheit hell und herrlich hervorgehen. — Die Musik des Tanzes muß aus dessen Charakter selbst entspringen, und so

kommt es denn, daß die eigentliche, echt polnische Polonoise eben jene romantische Stimmung ausspricht, und dadurch so höchst anziehend wird. Den Grundton (Grundfarbe) macht eine gewisse Grandezza, die eben dem Ritterthum eigen: aber in ihm spielen, in allerley dunklen und hellen Farben, heiße, glühende Sehnsucht — hoffnungslose Klagen — das Entzücken, der Jubel der Liebe. — Rücksichtlich der Theile, die den musikalischen Umfang bilden, ist die Polonoise eben so wenig beschränkt, wie der Deutsche, (Rec. erinnert sich manche mit zwey Trios, Introduzzione und Coda gehört zu haben,) und so erhebt sich dieser Tanz in der That zu den bedeutungsvollsten, die es giebt: aber eben diese tiefere Bedeutung kann nur dann erkannt werden, wenn man von Tanz und Musik zugleich angeregt, recht vom innern Geiste erfaßt wird, den das Ganze athmet. Daher kommt es, daß deutschen Componisten, die nicht wenigstens sich in Polen hinlänglich nationalisirten, um mit jenem geheimern Geiste des polnischen Haupttanzes ganz vertraut zu werden, die Composition der Polonoise durchaus nicht gelingen will. Mit der rhythmischen Richtigkeit ist es nämlich gar nicht gethan, und aus der Nachahmung des Rhythmus, ohne das Auffassen der tiefern Bedeutung, ist jenes Zwitter-Geschlecht entstanden, das nur noch vor weniger Zeit unter dem Namen alla Polacca unter uns so überhand nahm. In diesen alla Polacca's, mögen es nun bloße Tonstücke oder Gesänge seyn, wird gewöhnlich allerley neckender Spaß getrieben, was nach dem, was bisher gesagt worden, dem Charakter der eigentlichen Polonoise ganz zuwider ist. — Tragen aber nun irgend echte Polonoisen jene tiefere Bedeutung wahrhaft in sich, so sind es die vorliegenden, vom Grafen Oginski componirten, und so kommt es, daß man in dieser Art nicht leicht etwas Anziehenderes hören wird; wobey indessen Rec. ausdrücklich bemerkt, daß er sich beym Durchspielen an die mehrsten erinnerte, wie er sie in Warschau von gut besetztem Orchester aufführen hörte, und er vielleicht dieser Reminiscenz einen großen Theil seiner wahren, innern Lust verdankte. So herrlich nämlich alle diese Polonoisen rücksichtlich der musik. Gedanken sind, so dürftig sind sie hin und wieder in der Ausarbeitung für das Pianoforte gerathen; ja, nur zu häufig stößt man auf Spuren einer Flüchtigkeit und Uebereilung, die, eben des bedeutenden, charakteristischen Grundstoffs wegen, um so übler auf-

fallen. Zu häufig verweilt der Baß in der eingestrichenen Octave, wodurch er, nach dem Kunstausdruck, zu jung wird, wie z. B. gleich bey der, übrigens herrlichen Polonoise No. 1.; zuweilen giebt es falsche Bässe, zuweilen fehlt der Baß ganz, wie z. B. bey dem Schluß des ersten Theils der Polonoise, No. 4. Manche Stellen klingen gar zu leer, weil sie nur zweystimmig gearbeitet sind, wie z. B. im Trio der Polonoise, No. 5, der Pol., No. 6, und bey dem Schluß der Polonoise, No. 7. Ueberall ist aber die Melodie, die Anlage des Ganzen, kurz der Grundstoff, wie gesagt, herrlich, und spricht die tiefste Bedeutung der echten, nationellen Polonoise auf das lebendigste aus; jeder geübte, im Satz nur irgend erfahrne Klavierspieler wird die gerügten Fehler im Spielen verbessern können, und so bleibt das Werkchen, dem übrigens wol ein etwas eleganteres Aeußere zu wünschen wäre, eine recht interessante Erscheinung.

99.

Ahnungen aus dem Reiche der Töne.

[Ergänzungen zu „Johannes Kreislers Lehrbrief". 1814.]

[Bd. 7, S. 345, Z. 4 v. o.] . . . ist die Kunst des Componirens. So wird die Partitur das Zauberbuch, welches die geheimste Sprache der Natur geformt und gestaltet im Leben festhält, daß sie willkürlich und vernehmbar ertönt. Diese Macht des Festhaltens und Aufschreibens der innen ertönenden Musik ist das Erzeugniß . . . Zeichen (Noten) hinarbeitet, so daß wir dem musikalischen Gedanken seine Hieroglyphe beygesellen, wie wir es bey der individualisirten Sprache, in der die innigste Verbindung zwischen Ton und Wort vorwaltet, thun müssen. Aber bey der Musik, dieser allgemeinen Sprache der Natur, wo jene Verbindung des Gedankens mit seiner Hieroglyphe nicht nothwendig ist, rauschen wol oft wunderbare geheimnißvolle Klänge im Innern vorüber, und wir mühen uns vergeblich, dafür Zeichen zu finden, was nur Sprache bleiben und niemals Schrift werden kann. Eben so wunderbar, wie das Festhalten der Musik in Zeichen, ist wol das lebendige Hervorgehen der Musik bey dem Anblick dieser Zeichen, und Laien der Musik können daher das Lesen

einer Partitur, das heißt, das lebendige Auffassen und deutliche Hören der Menge Noten, die sie oft nur zum Ausdruck eines einzigen Moments verbinden, kaum begreifen, unerachtet das Komponiren eben den höchsten Grad dieser geistigen Fähigkeit voraussetzt. — Nur aus jener unwillkürlichen bewusstlosen innern Anregung, die das Bewusstseyn der Musik im Innern entzündet, würde wol die wahre Musik entspringen; man möchte an der Möglichkeit des willkürlichen Hervorrufens der Extase, in welcher die wunderbare Sprache der Natur vernehmbar ertönt, zweifeln. Aber wie oft erklingt mit den Worten des Dichters im Innern des Musikers zugleich die Musik, und überhaupt des Dichters Sprache in die allgemeine Sprache der Musik? — Zuweilen ist sich der Musiker deutlich bewusst, schon früher die Melodie gedacht zu haben, ohne Beziehung auf Worte, und sie springt jetzt beym Lesen des Gedichts, wie durch einen Zauberschlag geweckt, hervor.

Sollte dann nicht ein besonderer physischer Rapport zwischen Dichter und Musiker obwalten? — Wie wenn des Dichters Geist in der Extase des Empfangens den Musiker anregte und dieser die Melodie dachte, so daß gleichsam in seinem Innern die gleichgestimmte Saite mitklang? Wie wenn vollendete hohe Meisterwerke des Gesanges, in denen Musik und Worte in Eins verschmolzen untrennbar bleiben, nur aus jener höheren physischen Verbindung des Dichters und Musikers entstehen könnten, so daß das Werk zugleich gedichtet und komponirt wurde? — Wie wenn oft ein drittes geistiges Princip in der Natur ein Band um beyde schlänge, und Wort und Ton wie ein Liebesbote herüberbrächte von Einem zum Andern, wie die Schmetterlinge den befruchtenden Staub von Blume zu Blume tragen? — Die Musik verschafft den Umgang mit Geistern. Oft in stiller Nacht, im dunklen Zimmer, überströmen den Musiker herrliche Gesänge. Wie wenn in solchen Augenblicken ferne befreundete Geister mit uns sprächen, ja, wenn selbst die, die längst von der Erde schwanden, nun in innerer Musik fortlebend eingingen in unser Inneres? — Gewiß ist es, daß das lebhafte Andenken an den Freund, mit dem man musikalisch verbunden war, nur in Ton und Gesang besteht; die herrlichsten Melodien strömen aus dem Innern, aber ist das lebhafte Andenken an den verstorbenen Freund nicht der Freund selbst? —

Oft ist es mir so, als verstehe ich Alles das jetzt besser, was mir als Knabe nur verworren an der Seele vorüberging. Die Sage von dem wunderbaren Fremden und dem Fräulein ist mir ein treffendes Bild [S. 14 v. u.] des irdischen Unterganges . . . in Ton und Gesang! Mein Traum erscheint als die Deutung des wunderbaren Ahnens, das mich ergreift an der heiligen Stätte. Sie ist es, die ich höre; herrliche Akkorde ertönen, und ihr Gesang leuchtet in wundervollen Melodien. Mein stetes inneres Wollen wird belohnt, der Gedanke an sie ist Musik, und indem ich sie denke, lebt sie, die Musik in meinem Innern. — Aber wird es mir denn jemals gelingen, das was sie gesungen auszusprechen, so daß es dem fremden Hörer verständlich erklingt? — Ich glaube es nicht, und wenn ich daran denke, das alles innen Gehörte und Empfundene in Zeichen aufzuschreiben, ist es mir, als würde ich ein zartes Geheimniß entweihen.

Sollte denn das wahre Leben des Musikers in der Musik nur intensiv seyn, und Alles, was er der Welt gibt, nur der schwache Reflex seiner inneren Erscheinungen bleiben? — Hff.

100.

1) Brief des Baron Wallborn an den Kapellmeister Kreisler.

2) Der Kapellmeister Johannes Kreisler an den Baron Wallborn.

Mit Vorwort von Fouqué und Hoffmann.

[Ergänzungen aus dem Urdruck. 1814.]

Baron Wallborn an den Kapellmeister Kreisler.

Vorwort.

Es giebt ohne Zweifel unter den Lesern dieser Zeitschrift welche, die bereits ein neu erschienenes Buch kennen, betitelt: Fantasiestücke in Callots Manier. Jean Paul hat es durch eine geniale Vorrede geehrt, aber auch schon durch sich selbst ehrt es sich auf eine höchst bedeutende Weise. Ich wußte anfänglich nicht, warum die darin vorkommenden Fragmente aus dem Leben und Thun des Kapellmeister Johannes Kreisler mich mehr und eigenthümlicher ergriffen, als es sonst ästhetischen Werken mit fremden Lesern gelingt; da fiel es mir endlich ein, daß ich nicht absolut zu den fremden Lesern dieser Bruchstücke gehöre, sondern vielmehr als eine Art von altem Bekannten hineingetreten sei. Der Baron Wallborn näm-

lich, — in einer Novelle, Ixion geheißen, beschrieb ich früher seine Geschichte, — ein junger Dichter, welcher in verfehlter Liebe den Wahnsinn fand, und endlich auch den lindernden Tod, muß jenen Johannes Kreisler gekannt haben, wie nachfolgender, unter seinen hinterlassenen Papieren gefundener Brief ausdrücklich beweist. Die Bekanntmachung desselben habe ich nur vor mir allein zu verantworten, und vielleicht gelingt es mir dadurch, den obengenannten Fantasiestücken ein oder das andre Herz zuzuweisen, welches mit Wallborns und Kreislers Herzen denselben Takt schlägt. Man vergesse nicht, daß der Brief aus der Feder eines Dichters — d. h. bei vielen Leuten ohnehin: eines Wahnsinnigen, — geflossen ist.

Fouqué.

Der Brief.

[Bd. 7, S. 302, Z. 29 v. u.] Ew. Wohlgeboren befinden sich . . . [Bd. 7, S. 306, Z. 4 v. o.] Der einsame Wallborn.

Nachschrift.

Könnten wir nicht einmal gemeinschaftlich eine Oper erschaffen? Mir liegt so etwas im Sinne.

Der Kapellmeister Johannes Kreisler an den Baron Wallborn.

Vorwort.

Durch vorstehenden Brief des Baron Wallborn an den K. M. Johannes Kreisler ist ein Räthsel gelöst, dessen Deutung mir bis jetzt unmöglich schien. — Der arme Johannes, welcher lange Zeit hindurch mit mir an einem Orte lebte, galt allgemein für wahnsinnig, [Bd. 7, S. 300, Z. 8. v. u.] und in der That stach . . . [Bd. 7, S. 300, Z. 22 v. u.] der Gränze der Vernunft.

Verschlossen bewahrte ich den Brief auf, hoffend, daß der Zufall mir vielleicht einmal jenen Freund und Gefährten näher bezeichnen werde, und so ist es denn auch gekommen. Nicht den geringsten Zweifel hegte ich nemlich, nachdem ich des Baron Wallborn Brief an den p. Kreisler gelesen, daß dieser unter jenem Freunde und Gefährten niemand anders als eben den Baron von Wallborn gemeint haben könne, und fand, als ich Kreislers Schreiben geöffnet, meine Vermuthung vollkommen bestätigt. Da Wallborns Brief den Lesern dieser Zeitschrift mitgetheilt worden, so nehme ich keinen Anstand, ihm Kreislers Brief folgen zu lassen, da aus beiden das wunderbare Zusammentreffen zweyer im Innern verwandter Geister recht klar sich darstellt. So wie Wallborn [Z. 9 v. u.] in verfehlter Liebe . . . enthalten. Diesen Aufsatz, sowie mehrere andere . . . Musik bilden,

gedenke ich künftig unter dem allgemeinen Titel: Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers, herauszugeben.

Hoffmann,
Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier.

Der Brief.

[Bd. 7, S. 306, Z. 24 v. u.] Ew. Hoch- und Wohlgeborenen muß ich nur gleich . . . .

101.

Der Magnetiseur.

[Ergänzungen aus dem Urdruck. 1814.]

[Bd. 7, S186, Z. 1 v. o.] . . . hielt den Leichen-Sermon. Es war ein junger Mann, sehr künstlich frisirt und überstark gepudert, mit einem behaglichen, glatten, weiß und rothen Sonntagsgesicht; er sprach von der Unsterblichkeit und dem Wiedersehen in solchen zierlichen, gedrechselten, süßen Worten und Redensarten, daß das ewige Leben wie eine unendliche Festivität und Conversation in Gallakleidern erschien. Seine Gestikulation war nach der franz. Tragödie geregelt, nur brauchte er dabey noch fleißig das battistne Schnupftuch und die goldne Dose. Es begab sich, daß der Wind durch die hohen Kastanienbäume auf dem Kirchhofe streichend, eine Frucht herabwarf, diese fiel dem Priester ins gelockte Haar, und hüllte ihn so wie den nebenstehenden Küster in eine dichte Puderwolke ein. Die um den grämlichen Schulmeister versammelte muntere Singakademie brach in ein schallendes Gelächter aus, das mit Blitzesschnelle durch die Reihen der Bauern lief. Ein Kirchenvater schlug ernsthaft und resignirt mit geballter Faust den Küster, der in ein furchtbares Niesen verfallen, unaufhörlich in den Rücken, indem er rief: Gevatter, erhol' er sich! — während zwey Mägde den Seelsorger abstäubten. Kaum aber hatte dieser einigermaßen die Grundfarbe wieder angenommen, als er mit fliegendem Mantel über die Gräber davon hüpfte, und die um den Todten versammelte Gemeinde im Stiche ließ. „Das will ein Hase seyn," sagte ein älterer Bauer, sein Gesangbuch zuklappend, und eilte dem Todtengräber hülfreiche Hand zu leisten, denn alle Ordnung, alle Ceremonie hatte ein Ende. Die Schüler waren auf und davon — Hans hatte

die Grete ergriffen, und eilte den Sonntag in der Schenke zu feiern, und brummend schlich der Schulmeister dem unglücklichen Küster nach, der immerfort niesend und schreyend vor Schmerz über des Gevatters barbarische Kur ersticken wollte. Sie waren im Begriff . . . auf dem Schloß lag, als das zierliche Männchen im Priesterrock mir aus einer Weißdornhecke entgegentrat. „Sie sind wahrscheinlich ein Reisender, mein Herr, fing er sogleich an: ich bemerkte Sie auf dem Kirchhofe bey dem Begräbniß des alten Mahlers. — Unangenehmer Zufall, der meine Rede derangirte, — Sie sind um den besten Theil gekommen — ich meine, den letzten, denn ich liebe wie Flechier die Steigerungen; überhaupt ahme ich gern den Styl bald dieses, bald jenes großen Redners nach, ja ich bemühe mich auch im Aeußern, was Mimik — Gestikulation betrifft, ihm gleich zu seyn, so wird man vielseitig; heute war ich ganz Flechier, und wie ich glauben darf, mit freyem Anstande — aber mit den Locken, die die fatale Kastanie auflöste, lösten sich auch meine Perioden — Sie glauben nicht, wie ein einziges kleines Derangement des Aeußern — ein falscher Faltenwurf des Mantels — doch was halten Sie von der Mimik des Redners? — Gott! wie so wenig wird überhaupt die Mimik von den Volksrednern beachtet — ich schmeichle mir hierin etwas gethan zu haben — nicht vergebens genoß ich den Unterricht des großen Bühnenredners F.? — Sie waren in B. —?" Ohne meine Antwort abzuwarten, schwatzte er weiter, und kramte zu meinem Verdruß seine Albernheiten aus, bis es mir gelang, ihn auf den Todten zurückzubringen. Der alte Mahler Franz Bickert war es, der seit drei Jahren . . . die ein schlafendes Mädchen belauscht. — Als der Geistliche die Aufmerksamkeit gewahr wurde, womit ich die seltsamen aber mit besonderer Kraft und Haltung ausgeführten Mahlereyen anschaute, meinte er: der alte Bickert sey nie ein sonderlicher Künstler gewesen, das bemerke man an dem verdorbenen Geschmack. Schon seine Vorliebe für die gothische Architektur verrathe seinen rohen Sinn und er gäbe all' das widersinnige Geschnörkel für ein einziges Säulenkapital aus dem Palladio hin. — Nun ging es im Strom fort über Mahlerey und Architektur, indem er sich im hohen Selbstgefühl seiner Vielwisserey belächelte. — Ich ließ ihn schwatzen und eilte nach Bickerts Zimmer. —

[Bd. 7, S. 189, Schluß.] Und er ist hinüber!

Billet des Herausgebers an den Justizrath Nikomedes.

Ihren Brief vom Schlosse T., wo Sie Sich als freyherrlicher Kommissarius gütlich thun, cum annexis habe ich erhalten und aus letzteren, die sich auf die wunderbare Begebenheit, welche sich dort zugetragen, beziehenden Blätter der Fantasiestücke in Callots Manier, einem Buche, das Sie jeden Tag lesen können, da es die Censur passirt hat, und öffentlich verkauft wird, beygefügt. Diese Callots werden sich hoffentlich noch vermehren, und da soll es Ihrem Aufsatze: Franz Bickerts allegorische Mahlereien im gothischen Styl, nicht besser ergehen. — Lassen Sie Sich doch nur gleich die beyden ersten Bändchen kommen. — Doch eben fällt mir ein, daß diese Bitte hier eben so zweckmäßig steht, als die Nachricht in jenem Briefe: Solltest du, lieber Bruder! dieses mein Schreiben nicht gleich erhalten, so schicke nur zu Joseph und lasse es abhohlen! — Denn ich versende ja dieses Billet nicht, sondern lasse es am Schlusse des zweiten Bändchens abdrucken, da ich hiezu meinen guten Grund habe, und am Ende auch nicht einmahl recht weiß, ob Sie wirklich existiren, mein werthester Justizrath! behalten Sie mich aber doch lieb 2c.

102.

Der goldene Topf.

[Variante des Urdrucks. 31. Dezember 1814.]

[Bd. 7, S. 264, Z. 6. v. u.] . . . Brust schon lange gesehnet. Aber in diesem Gefühl in dem Streben, dir günstiger Leser all' die Herrlichkeiten, von denen der Anselmus umgeben, auch nur einigermaßen in Worten anzudeuten, und als ich nun die Mattigkeit jedes Ausdrucks, den ich ersonnen, mit Widerwillen wahrnahm, da erregte mir meine dürftige Umgebung, meine Befangenheit in den Armseeligkeiten des kleinlichen Lebens ein recht quälendes Mißbehagen. Ich schlich wie im Traum umher, kurz ich gerieth . . .

103.

Der Revierjäger.

[Schluß der ersten Niederschrift von „Ignaz Denner". 1814.]

[Bd. 5, S. 93, Z. 5 v. o.] . . . im Archiv des Schlosses aufbewahren. Als Andres wie er sich vorgenommen, das Kreuz auf das Grab setzen wollte, fand er die Erde ganz aufgewühlt, der Leichnam war verschwunden; ob das nun von den wilden Thieren oder wie sonst bewirkt worden blieb im Zweifel.

Nun erst genoß Andres noch eines ruhigen Alters; von dem Juwelenkästchen des Trabachio machte er nie Gebrauch, sondern hinterließ es dem Sohne der dadurch reich genug wurde seiner Neigung die ihn unwiderstehlich nach dem schönen Welschland zog, zu folgen. Dort wurde er unter dem Nahmen Georgio Andreino ein berühmter Sänger und Componist und glänzte auf den Theatern in Rom und Neapel. Er blieb nach dem Beispiel seiner Eltern ein frommer Mann, und man hat daher nie vernommen, daß er von dem Doktor Trabachio der sich noch hin und wieder in Italien blicken ließ beunruhigt worden seyn sollte.

104.

Die Nonne an die Braut.

(Bey Ueberreichung eines GeberBuchs.)

[? 1814.]

Sieh mich fromme Braut des Himmels,
Die verließ die enge Clause,
Wagte sich ins Weltgetümmel,
suchte auf die süße Freundin,
die nun ist ein irrdisch' Bräutlein.
Dacht': was sollst du ihr wohl spenden,
daß sie deiner noch gedenke,
wenn du weilst im stillen Kloster
und sie schwärmt in bunten Kreisen?
Sollst im duft'gen Blumengarten

Rosen pflücken, Myrthen, Veilchen,
Von dem Morgenthau getränket
und zum schönen Kranz geflochten,
dar der trauten Freundin reichen?
Blumen — ach! sie welken alle,
Hin ist Lieb und Angedenken!
Sollst ein hübsches Heil'genbildchen,
ihr wohl sittiglich verehren?
Ach! das Bild des trauten Mannes
ist ihr mehr als alle Bildchen!
Was giebt's noch, daß ich ihr spende,
daß sie meiner stets gedenke?

Ha! — das fromme Kind, sie betet
jeden Tag zum Herrn des Lebens.
Ein GebetBuch will ich spenden,
und wenn sie es täglich aufschlägt,
denkt sie wohl: die Braut des Himmels
gab es einst der treuen Freundin
als dem trauten Mann versprochen
eine irrd'sche Braut sie wurde. —
Sieh! — in stiller enger Clause
will ich für Dich holde Freundin
für den lieben Mann auch beten.
und wenn Du im frommen Buche
liesest, das ich Dir gespendet
und ich in dem fernen Kloster
brünstig flehe für Dein Leben,
dann gedenkst Du mein, ich Deiner,
und wie Myrth' und Ros' verschlungen,
wallen unsre frommen Seufzer
auf zum hohen gütgen Himmel.
Nimm es hin, o süße Freundin,
das GebetBuch, heil'ges Kleinod —
und den Kuß des stillen Friedens

Talisman der ewgen Liebe,
drück ich auf, den süßen Lippen.
(Sie überreicht der Braut das Gebetbuch indem sie sie küßt.)

Zum Brautpaar

Lieb' aus reiner Lieb' geboren,
Heiligt auch der Erde Wonnen.
Darum darf die Braut des Himmels
Irrdischer Braut der Lieb' Entzücken,
Süßes Glück dem Mann auch wünschen —
Lebet wohl — gedenket meiner!

105.

Briefe über Tonkunst in Berlin.

[11. Januar 1815.]

Erster Brief.

— Du kannst denken, daß ich jetzt, da manches Geschäft jener Art, welche man die „erstere" zu nennen pflegt, auf mir lastet, eben so wenig, als sonst, da meine innere Stimmung mich davon zurückhielt, in den reichhaltigen, musikalischen Genüssen schwelge, die sich hier darbieten. Nur die Musik, von der ich sicher voraussetzen kann, daß sie entweder mein Inneres wahrhaft aufregen, oder wenigstens ganz eigentlich meine Kunsterfahrung bereichern wird, spare ich mir auf, und lasse mich weder im Theater noch im Concertsaal zu oft finden. —

Nach meiner langen Abwesenheit von B. trat ich zum erstenmal mit den wehmüthigsten Empfindungen in das Opernhaus. Wie viele herrliche Meister der Kunst sind nicht mehr! Righini, Reichardt, die Schick gingen hinüber! ja, manchen, minder allgemein bekannten Sänger, wie z. B. den Bassisten Franz, der in der Opera seria seinen Platz so herrlich ausfüllte, vermisse ich schmerzlich. Auch dieser Franz ist nicht ersetzt, und im Gesange auch hier, wie jetzt leider beynahe überall, Manier an die Stelle des Styls getreten. Nirgends offenbart sich das mehr, als im Recitativ, in dessen einfachem, wahrhaft großem, herzergreifendem Vortrage die Schick so unübertrefflich war. Mit

Ausschluß einer Einzigen, noch aus der alten, bewährten Schule, deren Erscheinung indessen im übrigen nicht mehr zu den erfreulichsten gehört, haben wir keine Sängerin, die die gewaltigen Massen gluckscher Musik in starker Brust zu ergreifen und ertönen zu lassen vermöchte, und nur für die liebliche, leichte Musik der sogenannten Operette dürfte hin und wieder unter den jüngeren Gestalten manche Hoffnung erblühen. Mit den Männern ist es besser bestellt, da manche aus der älteren Zeit mit seltener Lebensfülle und Kraft dem Kenner noch wahrhaften, reichen Genuß gewähren. — Immer die ältere Zeit, und die ältere Zeit, wirst Du sagen, und vielleicht glauben, daß, wie Mancher, getroffen vom bösen Schicksal, vor der Zeit ergrauete, ich auch, von mancher Unbill der bösen Tage heimgesucht, schon jetzt ein armer laudator temporis acti geworden: deshalb gedenke ich gleich dessen, was ich, als wahrhaft in der neueren und neuesten Zeit emporgestiegen, anerkennen muß. Ich meyne: unser Orchester. Du weißt, daß nun schon seit geraumer Zeit es nur Ein Orchester hier giebt, welches aus dem königlichen und dem des Nationaltheaters gebildet wurde. Dies hat die ersprießlichsten Folgen gehabt; an Stärke, Reinheit, richtig zusammengreifender Präcision, Ausdruck und Feuer, möchte wol das hiesige Orchester nicht leicht übertroffen werden, unerachtet, sonderbarer Weise, gar nicht viel Aufhebens davon gemacht wird, und die sogenannten Kenner mit bedenklicher Miene immer nur vom Orchester in München, Frankfurt etc. sprechen. Auf unserm Boden gedeiht nun einmal eine gewisse Tadelsucht, die sich beynahe niemals an den rechten Platz stellt, und das recht eigentlich Verdächtige zollfrey durchläßt. Aber freylich geht der Tadel nicht aus dem innigen, innern Gefühl des Wahrhaftigen in der Kunst hervor, sondern ihn erzeugt nur die Begierde, recht saillant und petillant zu seyn. (Ich weiß keinen deutschen Ausdruck für diese gallischen Prädicate.) Das ist nun einmal so unsere Art und Weise. — Mich hat manche Production des hiesigen Orchesters schon recht hoch erhoben, in ganze, tönende Himmel, voll leuchtender, funkelnder Sterne. Aber bewährt sich nicht auch hier ein besonderes Zeichen der Zeit, nähmlich, daß die Instrumentalmusik, immer kecker, immer kühner beschwingt, mit starken, gewaltigen Fittigen den Gesang zu Boden schlägt? Der Ton bricht, wie in erster, riesiger Urkraft, die Fessel des Worts: aber soll denn

die vox humana ganz verstummen vor dem gewaltigen Geist, der, wie ein mächtiger Magus, alle Töne, die in der ganzen Natur, wie ein tiefes Geheimnis, verborgen, hervorruft — diese vox humana, die, wie ein treuer Nachhall der ersten Naturlaute, noch eingehaucht von der schaffenden Mutter, das Höchste, ahnend im Innern, widerklinget? —

Wer kann mir, indem ich von der hohen Vollendung spreche, in der jetzt die Instrumentalmusik ausgeübt wird, denn anders in Sinn und Gedanken kommen, als der herrliche Meister, den ich, nachdem er so lange abwesend war, hier wieder traf zu meiner innigsten Freude? Du weißt es längst, daß Bernhard Romberg seit geraumer Zeit hier ist. Ich wußte es auch, und dennoch war es mir erst recht deutlich, daß er in der That wieder unser sey, als ich die Ankündigung seines Concerts las. Er hat mit wahrer Liberalität, wie sie dem echten Künstler ziemt, auch in manchem andern Concert gespielt: doch mochte ich ihn nur in dem seinigen, wo der Brennpunkt des Ganzen er selbst war, sehen und hören. Ich sage mit Bedacht: sehen und hören. Die allgemeine Begierde, im Concert nicht allein zu hören, sondern auch zu sehen, das Drängen nach Plätzen im Saal, wo dies möglich ist, entsteht gewiß nicht aus bloßer, müßiger Schaulust: man hört besser, wenn man sieht; die geheime Verwandtschaft von Licht und Ton offenbart sich deutlich; beydes, Licht und Ton, gestaltet sich in individueller Form, und so wird der Solospieler, die Sängerin, selbst die ertönende Melodie! — Das klingt sonderbar, ich gestehe es: aber sieh und höre unsern herrlichen Bernhard, dann wirst Du erst recht verstehen, was ich meyne, und mir excentrische Unverständlichkeit gewiß nicht vorwerfen. Die völlige Freyheit des Spiels, die unbedingte Herrschaft über das Instrument, so daß es keinen Kampf mit dem mechanischen Mittel des Ausdrucks mehr giebt, sondern das Instrument zum unmittelbaren, zwanglosen Organ des Geistes wird: das ist ja doch wol das höchste Ziel, wornach der ausübende Künstler strebt; und wer hat dies Ziel mehr erreicht, als Romberg! Er gebietet über sein Instrument, oder vielmehr, dies ist mit aller seiner Stärke und Anmuth, mit seinem ganzen, seltenen Reichthum der Töne, so zum Organ des Künstlers geworden, daß es, wie ohne allen Aufwand mechanischer Kraft, wie von selbst, alles ertönen läßt, was der Geist empfunden. Nicht gleichgültig ist es in dieser Hinsicht, daß Romberg

niemals Noten vor sich hat, sondern alles, frey vor den Zuhörern sitzend, auswendig spielt. Du kannst es nicht glauben, welchen eignen Eindruck dies auf mich machte. Die Soli seines Concerts wurden mir zur freyen Phantasie, im Augenblick der höchsten Anregung empfangen; all die wunderbaren, oft von der dunklen Tiefe zur lichtesten Höhe aufblitzenden Figuren brachen wie aus dem, vom Moment erhobenen Gemüthe hervor, und nur der sich so mächtig verkündende Geist schien die Töne zu wecken, die, sich ihm fügend, und ihm in allen Verschlingungen folgend, im Orchester erklangen. — Deshalb meynte ich vorhin, man müsse den herrlichen Meister nicht allein spielen hören, sondern auch spielen sehen; denn noch mehr vermag man es dann zu fassen, auf welcher Höhe der Künstler steht, und wie sein Spiel mit dem Spiel von der größten Freyheit und unbedingtesten Herrschaft über die Mittel des Ausdrucks zeugt. — Nur diesen ganz besonderen Charakter von Rombergs Spiel habe ich erwähnen mögen, weil Du übrigens schon weißt, daß, wie jener Charakter des Spiels es auch schon voraussetzt, Romberg alle die Eigenschaften, welche man sonst an Violoncellspielern zu rühmen pflegt, in so hohem Grade besitzt, daß er wenigstens für jetzt von Keinem übertroffen wird. — In dem Concert wurde, wie es recht und billig war, auch eine Symphonie von des Künstlers Composition aufgeführt, die mir von neuem bewies, wie der Geist seines Spiels auch in seinen Compositionen vorherrscht. Beyden, seinem Spiel und seinen Compositionen, ist eine ganz besondere Klarheit, Anmuth und Zierlichkeit (Eleganz) eigen, und so war auch wieder die Symphonie, sich in manchen melodiösen Sätzen und geschmeidigen Modulationen bewegend, von der angenehmsten Wirkung. Freylich war von jenen tieferen, recht das Innerste ergreifenden Anregungen, wie sie mozartsche und beethovensche Symphonien bewirken, nicht die Rede, und mich ließ vorzüglich der Schlußsatz recht kalt und nüchtern: indessen giebt es ja wol gar viele, die eben nicht gern in schauerliche Tiefen hinabsteigen, sondern lieber auf lichter Fläche bleiben; und diese hören in solcher Musik, wie die Symphonie war, doch noch immer viel Besseres, als das, was sie für gut halten; der gewohnten Kost ist manches seltnere Gewürz hinzugefügt, und so mag sich der verschwächlichte Magen nach und nach stärken. — Romberg hatte das Concert, welches er vortrug, ein militairisches genannt. Du weißt, wie ich

über diese Sachen denke: ich sah mich gleich nach der großen Trommel um, und erblickte wirklich dieses, für mich wenigstens, im Concertsaal feindliche Princip richtig in einer Ecke des Orchesters. Doch war des Lärms nicht zu viel; der Meister hatte nur wenig Tumult im Sinne gehabt, und das Ganze, in seiner Anmuth und Heiterkeit, deutete mehr auf ein frohes, ritterliches Soldatenleben, etwa in einem Lustlager, als auf Kampf und Schlacht. Soll nun einmal die Musik sich um solch einen Ausdruck des Individuellen kümmern: so ist es allerdings richtig, daß die schärfer gehaltenen Rhythmen das Militairische bezeichnen können, denn, außer an das Marschiren, erinnert dies auch an den schärferen Rhythmus, mit dem der Soldat überhaupt im Leben auftritt. Das erste Allegro dieses Concerts gefiel mir besonders wohl. Unwillkürlich dachte ich an Fouqué's Erzählung: die beyden Hauptleute; ich sah in dem glühenden Glanz der südlichen Sonne die spanischen Regimenter mit fliegenden Fahnen und frohem, muthigen Jubel daher ziehen; Du weißt, daß solche Bilder mir nicht anders aufsteigen können, als in wahrer Anregung, und daher wurde mir das militairische Concert, wider das ich in der That einiges Vorurtheil hegte, gar lieb und werth, so daß ich das ganz allerliebste, heitre, und doch in allerley wunderlichen Irrgängen schweifende Rondoletto, das der Künstler noch vortrug, weniger genießen konnte. Die Spanier lagen mir noch im Sinn, ihre Fahnen wehten mir noch vor Augen. Den Liebhabern musikalischer Raritäten zollte der Künstler zuletzt endlich seinen Tribut, indem er sogar noch einen niedlichen, kleinen Dudelsack hervorlangte. — Gesungen wurde auch im Concert, und zwar recht gut: jedoch schienen mir die Sachen nicht sonderlich gewählt. Während des Gesanges dachte ich, ehrlich gesagt, an etwas Anderes, wiewohl Verwandtes, nämlich an die Oper, und nahm mir fest vor, mich von nun an um die Anschlagezettel zu bekümmern.

So erfuhr ich denn einmal, daß Sacchini's Oedip im Schauspielhause gegeben würde, und Du stellst Dir vor, daß selbst eine dringende Arbeit mich nicht abhalten konnte, die Oper zu hören. Erinnerst Du Dich wol noch, wie wir sonst über den alten Meister zu urtheilen; wie wir, Gluck's gar nicht einmal zu erwähnen, ihm selbst Piccini vorzuziehen pflegten? Wir nannten damals seine Musik weichlich, geziert, und was weiß ich sonst noch! Aber wie fühlte ich jetzt, als ich

nach so langen Jahren die Oper wieder hörte, so tief, daß, rücksichtlich des hohen, wahrhaft tragischen Ausdrucks, der edlen Einfachheit, Sacchini in der That jenen Meistern an die Seite zu stellen ist! Ganz herrlich und von eindringender Wirkung sind die Chöre des ersten Acts, so wie die Scenen Oedips und der Antigone. Unerachtet ich die Schick vermißte, unerachtet die Rolle des Oedip, dem Sinn und der Weise des Ganzen zuwider, mit Manier und Prätension vorgetragen wurde: so war doch, durch die sonst gelungene Darstellung, zu der das Orchester wol das meiste beytrug, mein Innerstes angeregt, und mir schwebten die mächtigen Klänge noch lange in Sinn und Gedanken. —

Wenige Tage darauf hörte ich im Opernhause Spontini's Cortez. Wie soll ich Dir denn die wunderliche Musik recht nach ihrem wahren Charakter bezeichnen? Man sagt hier, und so ziemlich überall: Spontini componirt im großen, tragischen Styl; er tritt in Gluck's Fußtapfen: nur instrumentirt er viel reicher, oft zu reich, und ist gar zu künstlich in der harmonischen Structur, vorzüglich hinsichtlich der Modulationen. Mir scheint dies Urtheil gar nicht recht in die Sache einzugreifen. Könnte man überhaupt annehmen, daß Spontini in einem wahrhaften, gehaltenen Styl componire, so würde ich diesen Styl nicht sowol groß und tragisch, als gewaltsam nennen; indessen bekenne ich, daß es mir vorkommt, als könne man eben den Mangel jenes gehaltenen Styls dem Meister mit Recht vorwerfen, ja sogar behaupten, daß ihm überhaupt mehr Manier, als Styl, eigen sey.

Glaubst Du nicht, daß der eigentliche Styl in der Musik aus der lebendigsten Erkenntnis einer bestimmt eingegränzten Region und ihrer Gestalten hervorgehe? Jene Erkenntnis ist dem wahren Meister eigen; mit tiefen, klaren Geistesaugen schaut er jene Gestalten und hört, wie, nur in Einer Sprache ihrer Heimath, Liebe und Haß, Entzücken und Verzweiflung ertönen. Aus dem Innersten des Meisters heraus formt sich das Objective, in sich Abgeründete: aber eine vage, nur von Aeußern angeregte Phantasie schwärmt umher im ungemessenen Raum, wo buntscheckige Figuren, den verschiedensten Kreisen entronnen, in wüster Sprachverwirrung durcheinander toben. Es ist wol Schwäche oder Unbehülflichkeit des innern Geistes, wenn er vergebens darnach ringt, aus sich heraus zu formen, so daß die Gestalt, wie die Maler sagen, sich los macht und frey erscheint. Der wahrhaft objective Charakter

bleibt unerreichbar: ihn soll der subjective, individuelle ersetzen, der überall sich anhängt; das Farblose wird eintönig angetüncht, und bleibt farblos. Hieraus entsteht ja doch das, was wir Manier nennen, die, wie ich glaube, nichts anderes ist, als der Ausdruck einer stereotypischen Subjectivität des Künstlers. — Von Styl und Manier, höher genommen, als dem Meister inwohnende Geisteskraft, könnte man wol behaupten, daß der Styl Gedanken, die Manier dagegen Einfälle gebäre. So wie jene in wunderbarer Wechselwirkung sich aus den objectiven Gestalten, die das Innere des Künstlers erzeugte, entzünden, so sind diese bunte Capriccios, die der Laune des Individuums in subjectiver, augenblicklicher Anregung entsprießen, und nichts deuten und sagen, als eben jene, bey entflohenem Moment unverständliche Anregung selbst. —

Besteht nun, wie es mich dünkt, der wahre Styl in der Musik in dem reinen, unverfälschten Wiedergeben der objectiven Sprache einer bestimmten Region: so kommt, um ihn zu behaupten, es wol zuvörderst und hauptsächlich auf die Erfindung der Melodie an, die bey dem Ausdruck der verschiedensten Leidenschaften und Situationen eben jene Sprache in ihrer eigensten Eigenthümlichkeit seyn und bleiben soll. Nur das wahre, tiefe Genie löst diese wunderbare Aufgabe glücklich, und eben so wenig kommt es dann wieder auf äußere, positive Bedingnisse und Formen an, als diese, ist jene Aufgabe nicht gelöset worden, dem lockern Gewebe Haltung und Einheit geben können. Um der bestimmten Region musikalischer Darstellungen, von der hier die Rede, nämlich der großen, tragischen Oper, näher zu treten, gedenke ich nur Glucks, dessen einfachste, kunstloseste Lieder voll, in das Innerste dringenden, tragischen Pathos sind; und gerade in dieser Hinsicht steht ihm Spontini weit nach, oder vielmehr gerade in den verfehlten oder vielmehr nicht im Ganzen zusammengreifenden Melodien dieses Meisters entdecke ich den ihm vorgeworfenen Mangel des wahren Styls. — Du wirst mir eingestehen, daß ich mit aufgeschlagener Partitur Dir jede Melodie nachweisen müßte, um meine Meynung ganz auszuführen; da dies aber nicht möglich, magst Du künftig, wenn Du den Meister kennen gelernt, die Richtigkeit der Resultate wohl erwägen, die sich mir aus der genauesten Beachtung seiner Musik ergeben haben. Ich finde nämlich, daß Spontini,

rücksichtlich der Melodie, meistens dem Tiefernsten, Hochtragischen, das Barocke, Zerrissene, dem Anmuthigen, das französirend Hüpfende, dem Einfachen das Leere substituirt; daß aber vorzüglich die Melodien selbst oft aus den verschiedensten Elementen gewebt sind, und so nicht aus dem innersten Geist geformt und gestaltet hervorgegangen, sondern nach äußern Anregungen künstlich zusammen gebaut zu seyn scheinen. — Was nun zunächst den harmonischen Stoff spontinischer Musik betrifft, so kommt mir der so unbehülflich, so steif und starr vor, daß es mich dünkt, der Meister herrsche keinesweges nach freyer Willkür in dem wunderbaren Reiche der Harmonie. Nur zu deutlich entdeckt man überall das beynahe ängstliche Streben nach dem frappantesten Effect: aber schon durch das sichtliche Hervortreten jenes Strebens wird dieser vernichtet. Spontini's Uebergänge sind beynahe immer gewaltsam, oder vielmehr nicht Uebergänge zu nennen. Erst ein peinliches Hin- und Herwogen in Tonica und Dominante, dann plötzlich Fall und Sturz in die entfernteste Tonart, die in der Musik immer die zunächstliegende ist. Rastlos wird der Zuhörer hin- und hergestoßen, und kein Moment der Handlung kann ihn wahrhaft ergreifen. — Wer ist nicht überzeugt, daß in dem Reichthum der Instrumente, in ihrem Zusammenwirken, ein mächtiger, unwiderstehlicher Zauber liegt, und daß keiner Gattung der Musik der Schmuck jenes glänzenden Reichthums besser ansteht, als eben der tragischen Heldenoper! Dies bewog ja den unsterblichen Gluck, dem Orchester Instrumente hinzuzufügen, die man damals im Theater noch nie gehört hatte. Aber eben dieses Meisters Musik beweiset auch, daß die stärkere Instrumentirung nur dann zu wirken vermag, wenn sie die wahrhaft energische, innere harmonische Structur kräftiger heraushebt, und wenn aus den tiefsten Motiven der Handlung selbst auch der Gebrauch der verschiedenen Instrumente nach ihrem individuellen Charakter hervorgeht. So ist es also nicht die vermehrte Stärke des Tons, ohne weitere Beziehung, sondern das mächtigere Ertönen des kräftigen, festen, harmonischen Ganges, den keine seltsamen Sprünge unterbrechen, welches den Zuhörer erschüttert. Aber nur auf den starken Ton scheint es Spontini abzusehen; denn beynahe immerwährend ertönen sämmtliche gewöhnliche Blasinstrumente, und noch überdem Posaunen, kleine Flöten, Triangel und Becken, bis zur Betäubung des Ohrs. Ueberall, wo nur

irgend ein erhöhter Ausdruck des Moments denkbar, strömen alle äußere Mittel zusammen, und so wird jeder Klimax unmöglich. Das Undeutliche, ja Verwirrte und Verwirrende mancher Sätze spontinischer Musik liegt in den nur zu oft wiederkehrenden rhythmischen Rückungen, so wie auch großentheils in den seltsamen, aus hundert dissonirenden Noten und Nötchen bestehenden Figuren, womit die Violinen gequält werden. Zumal im großen Hause hört man oft ein übelklingendes Schwirren, in dem sich die Grundharmonie verliert. — Endlich sucht der Meister durch die Wahl ungewöhnlicher Tonarten, in denen er ganze Sätze schreibt, auch den ungewöhnlichen Effect hervorzubringen. Verwerflich mag ich das nicht nennen, aber mißlich bleibt es, den Ausdruck des Moments darauf zu stellen, schon der bewährten praktischen Erfahrung wegen, daß in fremden Tonarten, Cis dur, Fis dur, Des moll etc. die Bläser ohne ihre Schuld distoniren und von vier und zwanzig Violinen vielleicht sechs bis acht nicht alles rein greifen.

Nach allem diesem scheint es mir, daß es der spontinischen Musik gänzlich an innerer Wahrheit mangle, und daß hieraus es sich dann von selbst erkläre, warum sie nicht tief in das Gemüth des Zuhörers eindringen könne. Glaube aber ja nicht, daß, so ungünstig Dir mein Urtheil über den Cortez erscheinen mag, ich dem Meister Genie und Talent abspreche: vielmehr halte ich ihn für viel besser, als er sich bis jetzt gezeigt hat. Selbst im Cortez giebt es oftmals Anklänge, (vorzüglich im zweyten Act), die, wie aus einem fremden Gebiet herübergekommen, auf die eigentliche Heimath des Meisters deuten, die er nur hartnäckig verleugnet. Hier und da (wie z. B. in einem Terzett des zweyten Acts) schimmert gefügiger, ja italienischfließender Gesang durch; aber er wird gleich gewaltsam zerrissen. Sollte Spontini's Genius nicht ganz etwas Anderes schaffen können, das, wär' es vielleicht auch nicht tragisch groß zu nennen, schon darum viel besser seyn möchte, weil es wahrhaft aus seinem Innern hervorgegangen wäre, und so, zum Leben erglüht, auch den Funken in die Brust des Zuhörers werfen würde, statt daß jetzt eine Oper, wie Cortez, trotz alles Aufwandes aller Mittel, Gluth und Leben hineinzubringen, todt und starr bleibt? Sollte die Umgebung, die Bühne, für welche er zunächst schrieb, nicht auf den Meister gewirkt haben? Diese trunkne Nüchtern-

heit, diese kalte Gluth, dieser klanglose Lärm, wie er leider in so vieler moderner Musik jetzt zu finden, ging ja von dort aus! Posaunenklänge, dumpfe Schläge der großen Trommel, öfteres Gequieke der kleinen Flöte, und vor allen Dingen — Tänze, Tänze und wieder Tänze: was bedarf es mehr, um zu locken, damit sie glauben sollen? und sie glauben wirklich! —

Was äußerer Pomp, was sinnige Anordnung der Scenerie vermag, um die innere Dürftigkeit zu verstecken, war hier geschehen, trotz jener Bühne, von der ich vorhin sprach. Du weißt, daß schöne Decorationen und geschmackvolle Anzüge mich auch recht sehr interessiren, und so gab ich mich gern, mir nur einige Taubheit wünschend, der Augenlust hin, und sah die bunten Mexikaner und ihre noch bunteren Weiber in den wunderlichen, phantastischen Säulenhallen gar munter herumhüpfen und springen. — Eine solche, in sich zerrissene Musik, wie die des Cortez, ist, wie Du mir zugeben wirst, für die Sänger und für das Orchester eine nur zu schwere Aufgabe: aber die Präcision, der ganze Schwung der Darstellung bewies eben so den seltenen Fleiß, mit dem die Musik einstudirt worden, als der Umstand, daß dessenungeachtet mancher kleine Fehler vorfiel, lediglich den unnöthig herbeygeführten Schwierigkeiten, keinesweges aber dem Orchester zuzuschreiben war. — Mit der Sängerin, die die Hauptrolle übernommen, würde Spontini, in dessen Adern doch italienisches Blut fließt, keineswegs zufrieden gewesen seyn. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Frau viel natürliche Anlagen und eine ziemlich tonreiche Stimme hat: dagegen glaube ich aber, daß es ihr ganz an einer deutlichen Idee fehlt, was singen heißt, sonst würde sie, eben bey jenen guten Anlagen, mit aller Mühe, mit aller ihr inwohnenden Kraft darnach trachten, wirklich zu singen aus der Brust, und nicht aus zusammengedrückter Kehle zu ächzen und zu lamentiren, welches vielleicht für Ausdruck gelten soll. Ganz unausstehlich ist vorzüglich in mehrstimmigen Sachen das beständige Hinauf- und Hinunterziehen der Töne, welches die Italiener cercar la nota nennen, und welches nur zu oft in ein schmerzliches Heulen ausartet. Dagegen wurden die anderen Partien, vorzüglich der Cortez, sehr brav gesungen, und ich habe Dir, mein theurer Freund, das alles so ausführlich gesagt, damit Du, kommst Du wirklich nach B., wie Du es willens bist, ja nicht säumen mögest, sofort nach dem

Opernhause zu wandeln, wenn Cortez angekündigt ist. Höchst merkwürdig in vieler Hinsicht bleibt die Darstellung, und auch höchst erfreulich mag sie seyn, wenn man noch so kindlichen, unbefangnen Sinnes ist, wie eine hübsche junge Frau, die hinter mir im Parket saß, und beynahe aufgejauchzt hätte vor Freude, als der mexikanische Götze in dem Tempel umgestürzt wurde. Sie hielt das nämlich für eine sinnreiche Anspielung auf den Sturz der Statue Napoleons in Paris, wie das bekanntlich erzählt wurde etc.

106.

Der Dey von Elba in Paris.

Sendschreiben des Thürmers in der Hauptstadt an seinen Vetter Andres.

[Februar 1815.]

Die Stadt frühstückte. Aus ihrem tiefen Grunde stieg allerlei häßlicher, schmutzig grauer Dampf zu mir herauf. Als der zusammengeballt sich nun über meinen Thurmknopf hinweg zu dem leichten goldnen Morgengewölk gesellte, als sey er seinesgleichen, da konnte ich sehen wie das Volk unter mir in den Straßen sich schwirrend drängte und trieb. Die Zeitungsbuben quikten und kreischten, als trügen sie was wunderbarliches zu Markte. „Neues Extrablatt, neues Extrablatt!“ vernahm ich deutlich, das übrige behielt der Wind für sich, ohne es mir herauf zu tragen. „Lene“, rief ich, und ließ den Strick, den ich schon zum Sturmläuten erfaßt, wieder fahren, „Lene, daß sie mir gut Acht giebt, wenn es wo brennen sollte, und die Schläge richtig abzählt! — Reiche sie mir meinen Ueberrock und meine Sammtmütze.“ Lene that es. Du weißt, lieber Vetter Andres, daß man der Magd, die fünfundzwanzig Jahre in Nothfällen den Thürmerdienst versehen, so etwas wohl vertrauen kann, getrost stieg ich daher herab von meiner Höhe. Als ich nun auf die Straße hinausschritt, da stürzte mir gleich der Gevatter entgegen und rief keuchend: „Wissen Sie es? — wissen Sie es bereits? — Er ist in Paris eingezogen — ungehindert!“ — Wer denn? wer? frug ich ganz erstaunt. — „J mein Gott, Napoleon — Buonaparte — der Dey von Elba!“ — So

schrie der Gevatter und rannte von dannen. Du kannst glauben, lieber Andres, daß mir bei dieser Nachricht ganz besonders zu Muthe wurde, ich kann es gar nicht sagen, welch' eigne Gedanken mich durchkreuzten. Damahls als ich Buonaparte's Flucht von Elba erfuhr, beneidete ich zuerst meine Kollegen an den Küsten, die den entfesselten Drachen, wie er mit seinen Seegeln, gleich aufgespreizten Schwingen, übers Meer fuhr, in weiter Ferne erspähten. Ich weiß es, meine Kollegen konnten sich gar nicht täuschen, denn, kräuselten sich sonst die Wellen freundlich um Albions leicht beflaggte Gallionen, so fuhren sie jetzt zornig brausend auseinander, als der entfliehende Feind tiefe schwarze Wunden in der Mutter Brust einfurchte. Das sahen die klugen Kollegen und erkannten den Drachen und seine Brut die ihm folgte; — kleine gefräßige Thiere, Mückenfänger für des Drachen leckres Maul, die er, nachdem er die Beute genossen, am Ende selbst verspeiset. Ach Andres! — die Kollegen hatten große Freude, weil es nun wieder einmahl nicht das alltägliche, vielmehr etwas besonderes war, was sie auf der Höhe erlugten, und wie geht es denn nun mit uns Allen? — Ueberall regt und bewegt es sich im Volke. — Das Unerwartete, das Ausserordentliche ist geschehen! Wahrhaftig, die große verhängnißvolle Zeit, die mit furchtbaren, zerschmetternden Donnerschlägen vorüberging, hat uns so robust gemacht, daß wir den Krystall des milden Morgenthaus nicht mehr achten, weil er nur funkelt und nicht brennt, nicht tödtet wie der herabfahrende Blitz. Diese Zeit hegt nicht allein den uns angebornen Sinn fürs Wunderbare, unsere Gier nach unerwarteten Ereignissen — nein, — sie that mehr; sie überflügelte mit dem Ungeheuren, was sie geschehen ließ, unsre kühnste Einbildungskraft, sie hob uns gewaltsam empor und, gewöhnt an die schwindelnde Höhe, glauben wir nun schon zu sinken, wenn wir nicht immer und immer aufsteigen. —

Der Dämon entsprang aus dem Kreise in den ihn zu bannen endlich gelungen war, und mit dieser That schlug er an die ehernen Pforten seines finstern, entsetzlichen Reichs an, daß die Höllengeister aus der Ohnmacht erwachen und ihre blutige Krallen ausstrecken sollen, nach allem Wahren, Rechten, Heiligen! — Das Spiel dunkler Mächte um Leben und Freiheit soll wieder beginnen, jenes grause Spiel, in dem innerer Kraft Hohn gesprochen wird und nur ein glücklicher Wurf gilt, der uns vom Verderben rettet. — Aber solche ernste finstre Gedanken

sprachen doch gewiß nicht aus all den Gesichtern, die mir heute begegneten, und ich weiß selbst auch nicht, wie ich darauf gekommen bin, da ein besonderer heiterer Lebensmuth leuchtend in mir aufgegangen war, als ich meinen Thurm heraufstieg. Wollte Gott, lieber Andres, Du hättest gestern, vom höhern Geiste angeregt, den genialen Gedanken gefaßt, Stiefeln anzuziehen, und zu mir her zu wandeln. Recht gesehnt habe ich mich nach Dir, als ich so einsam auf den Straßen umherlief, denn ich weiß, Du würdest die bunten tollen Erscheinungen die das emporgestiegene Gespenst hervorgelockt, mit manchem klugen Wort begrüßt haben. Ich für mein Theil blieb ganz stille, und verschloß alles in der innersten Brust: aber Nachts darauf, lieber Andres, Nachts darauf, als ich auf der Gallerie meines Thurmes stand, da trat es auf mich ein, wie ein seltsames feeisches Abentheuer, und ich weiß in der That nicht, wie ich Dir das so recht erzählen soll, damit Du nicht alles für eine von den Einbildungen halten mögest, von denen ich, wie Du behauptest, oft befangen werde, seitdem ich Thürmer worden. — In dem dumpfen Sausen des Nordwindes hört' ich über mir tausend heulende Stimmen, es hallte aus der Ferne daher wie das Toben, wie das entsetzliche Mordgeschrei wilder Schlacht. Aus den finstern Wolken fuhren blinkende Heerhaufen heraus, anstürmend gegen den Mond, der wie eine Gottesstadt mit leuchtenden Zinnen fest und unbezwinglich ins blaue Himmelsmeer gebaut da stand. In wildem Getümmel kehren sich Schwerter, Lanzen, gegen einander; Reiterschaaren stürzen vernichtet in den Abgrund; überall Tod und Verderben! — Ach, Andres! all die grausigen Bilder der vergangenen Kriegesjahre gingen lebendig vor mir auf. Ich glaubte in den wundersamen Gebilden der Wolken über mir, tiefsinnige Zeichen der verschlossenen Zukunft zu erblicken. Ein kalter Todesschauer glitt durch mein Inneres und schnell wandte ich den Blick hinab auf die Stadt unter mir. Mein Thurm warf einen langen schwarzen Riesenschatten über den Markt und über die Häuser, indem heller die Lichter aus den Fenstern herausleuchteten. Unerachtet Mitternacht schon längst vorüber, ging es doch noch überall lustig her, ich hörte deutlich Gläser erklingen und das verworrene Getöse des lauten Gesprächs. Wohl konnte ich denken, daß der der Rache entflohene Feind im Munde Aller war, gar zu gern hätte ich in die Häuser hineinschauen und alles was ge-

sprochen wurde deutlich vernehmen mögen. Belesenen Leuten, wie ich einer bin, fällt gleich alles am rechten Fleck ein; das weißt Du, lieber Andres! glaublich ist es Dir also, daß ich gleich an Le Sage's hinkenden Teufel dachte, der das Problem des Hineinschauens in die Häuser dadurch geschickt zu lösen wußte, daß er die Dächer der Häuser abhob. Hei! rief ich, wie müßt' es herrlich seyn, wenn Freund Asmodi Hinkebein mir ein wenig die Dächer da wie einscharnirte Dosendeckel aufklappen wollte! „Das können Sie haben, werther Thürmer," schnarrte es neben mir. Es hatte sich längst neben meinem linken Arm so glänzend hinüber gelegt, ich hielt das für einen Mondstrahl, als ich aber jetzt nach der Stimme seitwärts hinblickte, sah ich wohl, daß das kein Mondstrahl, sondern ein kleines, curioses, ganz gelb gekleidetes Männlein war, das mit spitzer, röthlich funkelnder Nase nur gerade übers Geländer der Gallerie reichte und mich mit freundlich blinkenden Augen anlächelte. „Prenez, Bester," rief er, indem er mir einen sauberen Dollond hinhielt. — Ich weiß nicht, ob Du, lieber Andres, schon jemahls mit solchem wunderlichen Gefährten auf der Gallerie eines Thurmes gestanden hast, und Dich daher so ganz in meine Lage zu versetzen vermagst; vorstellen wirst Du Dir aber wohl, daß mir es ordentlich was weniges zu frösteln anfing.

Der Kleine nickte mir indessen mit solch komischer Gutmüthigkeit zu, daß ich alles ängstliche Mißtrauen fahren ließ, den mir dargebotenen Dollond ergriff, und ihn sogleich auf ein hell erleuchtetes Kaffeehaus richtete, aus dem ein lautes Gespräch zu mir heraufschallte. Ich kann Dir gar nicht sagen, lieber Andres, wie herrlich das Perspektiv war, ich schaute nicht allein durch die Mauern hindurch, als wären sie von reinem Krystall, in die Häuser hinein, sondern ich verstand auch jedes Wort, als säße ich mitten in der Gesellschaft. „Nun werden die Zeitungen wieder interessant," sprach ein kleiner dicker Mann, indem er, höchst zufrieden lächelnd, das neueste Blatt dem Nachbar hinreichte, der es mit begierigen Augen verzehrte. Noch ein Anderer schien mit Ungeduld darauf zu warten, indem er ausrief: „Ja, ja, ja! nun giebt es wieder was ordentliches zu lesen." Während der eine nun das Zeitungsblatt in sich hineinarbeitete, schauten die beiden andern schweigend, und den Taback in großen krausen Wolken wegblasend sich mit zufriedenen freundlichen Blicken an. „Erlauben

Sie, werther Thürmer," sprach Freund Mondstrahl, „erlauben Sie, daß während Sie sich mit Schauen belustigen, ich, als ein sachverständiger Cicerone, jedes Bild erkläre und erläutere auf das Sie Ihren Dollond gerichtet. Die drei Herren, welche dort das Zeitungsblatt so gierig einschlucken und über den Dey von Elba so höchlich erfreut sind, gehören zu dem sonderbaren Geschlecht der geistesarmen Müßlinge, die jede Neuigkeit auffangen wie einen bunten Strahl, der wenigstens auf den Augenblick ihr trübes, erdfahles Leben erleuchtet. Sonst waren sie mit dem Türkenkriege, mit einem Erdbeben, mit einer Feuersbrunst, mit dem gelben Fieber, wohl gar mit einer merkwürdigen Festivität oder Hinrichtung zufrieden, jetzt sind sie aber verwöhnt worden durch die Zeit, die oft mehr geschehen ließ, als ihr blödes Auge erfassen konnte, aber sie ergötzten sich doch, wenn immer wunderbarer die verhängnißvollen Ereignisse sich drängten. Die Feierlichkeiten des Kongresses wurden ihnen langweilig, einigen tollen Tumult verlangten sie dringend, und haschten daher begierig in den Nachrichten jeden Moment auf, der wohl darauf hindeuten könnte. Jetzt hat der Dey von Elba dafür gesorgt. Ob Noth und Elend sich in der Welt verbreitet, das ist ihnen höchst gleichgültig, so lange ihr theures Selbst unangetastet bleibt. Sie müssen nehmlich wissen, liebster Thürmer, daß diese Neuigkeitshungrigen, müßigleeren Gemüther die ärgsten Ichlinge sind, die es nur geben kann. — Doch Sie wenden den Dollond ab!" — Ich that das wirklich, denn ich empfand, indem ich die Zeitungsleser noch einmahl scharf ins Auge faßte, in der That einigen Abscheu und Ekel. Bald traf mein Perspektiv eine andere Gesellschaft, in der es sehr laut herging. „So eben", rief mein kleiner Freund, „erblicken Sie, Werther, die höhere Potenz jener Müßlinge, nehmlich wirkliche Politiker. Was kann ich aber da viel erläutern, da Sie doch wahrscheinlich den politischen Zinngießer auf dem Theater gesehen haben. Bemerken Sie wie jener, der so eben gesprochen hat und nur von dem Tumultuanten, der plötzlich aus der Ecke heraus die grimmigsten Hypothesen losknallte, übertäubt wurde, so ganz überaus schlau seinen Nachbar anlächelt. Dieser Schlaueste aller Schlauen hat alles längst voraus gesehen, seinem Blick werden die geheimen Fäden offenbar, die sich durch die ganze Welt ziehen. Er weiß Alles und noch etwas mehr. Daher kommt es, daß ihm nichts rein als das was es ist

erscheint, sondern immer erschaut er anderes, was Allen verborgen geblieben. Dabei ist er natürlich mit jedem, was von Staats wegen geschieht, höchst unzufrieden, er kann es gar nicht begreifen, daß keinem der an der Spitze steht, sein hohes Ingenium einwohnt; daß kein Auge, dem seinigen an Kraft gleich, eben jene Fäden zu erblicken vermag. In der Gesellschaft die Sie so eben beschauen, lieber Thürmer, finden Sie mancherlei Abarten der politischen Sucht. Jener Mann, der mit seltsamen Meinungen und fabelhaften Combinationen die Andern verblüfft und in gewisser Art den Präsidentenstuhl einnimmt, ist von zwei einander ganz entgegengesetzten Charakteren eingefaßt, wie Sie es auch schon aus den ganz verschiedenen Mienen beider ersehen können, da der eine ganz froh lächelt, der andere aber ein seltsames tiefsinniges Gesicht schneidet. Der Frohe ist ein gutes Gemüth, aus jeder Begebenheit spintisirt er lauter unerwartet Glückliches heraus. Er übertreibt das nun freilich, das Bittere der Täuschung trifft ihn jedoch nur selbst. Der andere ist ein trüber, häßlicher, Unglücksvogel. Er hat bereits ein Paar Karrikaturen auf den Feind, die ihm zufällig zugekommen waren, da er dergleichen niemals kauft, heimlich verbrannt und Gold eingewechselt. Der Feind ist los, das ist genug, nun schon überall, selbst im entfernten Vaterlande, Krieg und Elend und Noth zu wittern. Er glaubt, die fremden Soldaten die dort draußen erschlagen und eingeackert sind, werden, geweckt von dem Klange der zersprungenen Kette ihres Hauptmanns, wieder aufstehen und Morgen lustig mit dem Quickmarsch einziehen. Er ist überzeugt, daß" — Ach, unterbrach ich den Kleinen, ich mag diesen Unglücksvogel nicht länger anschauen. — „Wollen Sie aber," fiel der Kleine ein, „noch schnell einen Blick auf jenen besondern Mann werfen, der so eben mit ängstlich fragender Miene hineintritt? — Dies ist einer von den kränkelnden Charakterlosen, die auf dem wogenden Meere der politischen Welt von jedem Lüftchen hin und her getrieben werden. Er hofft, er verzweifelt, er ist beruhigt, erschrocken, voller Freude, voller Angst, er jubelt, er heult, alles in wenigen Momenten. Eigentlich ist es auch nur sein zartes Selbst, das er immer gefährdet glaubt, sonst könnte es gehen wie es wollte! — Sehen Sie doch ferner jene dunkeln Gestalten in der Ecke, die so bitter, so schadenfroh lächeln! Das sind" — Nein! nein! nein! rief ich schnell, indem ich den Dollond absetzte, diese mag ich nicht schauen,

nicht aussprechen den verfluchten Höllennahmen der sie bezeichnet, diese Teufel — Hier zwickte mich der Kleine am Arm, indem er schnarrte: „Ey, liebster Thürmer, ich hoffe Sie brauchen dies Wort nur als rhetorische Figur! — Jene schwarzen Geister dort, erkenne ich durchaus nicht für solche an, die mit gutmüthigen, nur etwas schalkhaften Leuten meines Standes" — Andres! mir lief es eiskalt über den Rücken, ich hörte gar nicht, was der Kleine weiter sprach, sondern richtete meinen Dolland auf einen hell erleuchteten Saal, in dem sich eine große Gesellschaft erlustigte. Ich erblickte junge Offiziere mit Ordenskreuzen geschmückt, bürgerlich Gekleidete, auf deren Brust jenes aus feindlichem Geschütz geprägte Ehrenzeichen prangte, an dem sich alle, die den großen Kampf um Vaterland und Freiheit kämpften, wie an einem Wahlspruch erkennen. Die Jünglinge ließen hell die Gläser erklingen und jubelten hoch auf. — Eingehegt lag das Unthier, dem man die beißigen Zähne ausgestoßen. — Gönnt dem Ohnmächtigen das öde Lager, hieß es, da schlichen die Jäger trübe und unmuthig umher. „Nicht zu Tode gehezt? Kein Streich hat das Unthier tödt„lich getroffen? Kein Jagen mehr in wilder Fröhlichkeit? Traut „ihm nicht, traut ihm nicht! es lauscht und lauert im Gehege. — Da „springt es heraus mit erneuerter Schnellkraft, und steht im Walde „zähnbläkend den Jägern gegenüber! — Frisch auf! frisch auf! — „Neue Jagdlust! — Hussah! los auf das Unthier! durch Wald und „Kluft — treft es zum blutigen Tode!" —

Im Zimmer neben an saßen ältere Männer. Auch hier gab es Uniformen und bürgerliche Kleider mit Orden und Ehrenzeichen. „Hören Sie, sagte ein bejahrter Mann zu seinem Nachbar, einen Offizier höheren Ranges: „hören Sie wie die jungen Leute jubeln, ohne zu bedenken wie viel uns die feindseelige Crisis, die wieder aufs neue eingetreten, kosten kann. Sie freuen sich nur auf den Kampf, in dem sich freilich die innere Kraft, der jugendliche Lebensmuth frischer regt und schüttelt." Die elektrische Wirkung von Buonaparte's gut berechneter, mit Blitzesschnelle ausgeführter That, erwiederte der Offizier, ist nicht zu verkennen. Der Jubel jener Jünglinge ist die reine Freude darüber, daß der letzte Akt des großen Schauspiels, in das sie handelnd eingriffen, nun wirklich aufgeführt werden soll. „Ich glaube Sie ganz zu verstehen, Herr Obrister," sagte der alte Mann.

Daß Sie wissen, was ich meine, nahm der Obriste wieder das Wort, davon bin ich überzeugt, denn auch Sie haben gewiß gefühlt, daß jene große Katastrophe nur mit des heillosen Tyrannen gänzlicher Vernichtung enden dürfte. Woher kam denn die Verstimmung, die uns alle niederdrückte, als der Tyrann besiegt war und seine Hauptstadt uns willig ihre Thore geöffnet hatte? Woher kam sie anders, als daß wir damahls die großen entscheidenden Ereignisse vermißten, die wir als Schlußscene des ungeheuren Kampfspiels erwartet hatten. Wir fühlten damahls deutlich, daß noch nicht alles geschehen war. Der Weltgeist belehrt uns jetzt, daß das, was wir für den unbefriedigenden Schluß der verhängnißvollen Periode zu halten geneigt waren, nur als kurzes Zwischenspiel galt, in das jene Mäßigung der Sieger, die manchen bittern Tadel erregte, gerade hineinpaßte. Vielleicht werden wir wiederum auf diese oder jene Art in den Strudel hineingerissen, den der arglistige Feind so bald er sich seiner nächsten Umgebungen ganz versichert hat, gewiß erregen wird. Aber hoch geht mir das Herz auf in froher Hoffnung, denn, mag es nun kommen wie es will, immer herrlicher wird der Geist des frommen treuen Heldenmuths sich offenbaren, der von Uns ausging, die deutschen Völker um uns her entzündend. Immer mehr wird man erkennen was wir thaten und thun, und heller des Vaterlandes Glorie strahlen! — „Wie sehr stimme ich Ihnen bei", nahm ein Anderer, der dem Obristen gegenüber saß, das Wort. „Wie sehr stimme ich Ihnen bei! — Noch steht es dahin, ob der Feind, bei allem anscheinenden Glück, doch nicht, auf diese oder jene Weise in seinen Unternehmungen plötzlich gehemmt, untergehen wird. Geschieht das, so gestehe ich, daß es mir so vorkommt als sey des Feindes unerwartete Erscheinung nothwendig gewesen, um gewisse Räder der politischen Maschinen, die zu stocken schienen, in rascheren Gang zu bringen. Gelingt es aber dem Feinde aufs Neue, alles in Gährung zu setzen, so ist mir das ein Beweis, daß noch starke Erschütterungen nöthig sind, ehe die goldnen Früchte keimen und sich prangend erheben können in den reinen Aether. Ueberhaupt ist mir dieser Buonaparte immer das sichtbare schneidende Schwert der dunkeln geheimnißvollen Macht gewesen. Immer nur Werkzeug, nie Meister. Niemahls habe ich in die schwindelichte Bewunderung gerathen können, die, als er sich aufzuschwingen begann, alle Welt ergriffen

hatte. In Allem was er unternahm, offenbarte sich mir zu dem anscheinend Großen eine seltsame Beimischung, die die Hauptfarbe der That in andere Farben schillern ließ, und den Eindruck zweideutig machte. Seine gigantischen Unternehmungen hatten etwas groteskes. Verlangen Sie nicht, daß ich das näher erläutern soll, aber Buonaparte ist mir oft vorgekommen wie ein umgekehrter Don Quixote und zwar in dem fortgesetzten Moment, wie er vor dem Käfig des Löwen steht und ihn herausfordert." Wie viele, sagte der Alte, lassen sich aber noch jetzt von Buonaparte's genialer Größe gar nichts abdingen. „Das ist natürlich", antwortete der, der vorher gesprochen. „Das große dämonische Prinzip Buonaparte's ist, daß alle Menschen entweder Schwächlinge oder Bösewichter sind, die mit Füßen getreten werden müssen auf diese oder jene Weise. Er hat die Kunst des Verblüffens in ein System gebracht und damit alles gethan; so wie er auf vereinten kräftigen Muth, auf wahrhafte Treue stieß, verfing er sich in seinen eigenen Schlingen. Aber jene Schwächlinge, jene elenden maulsperrenden Bewunderer der falschen Größe, die nicht aufhören können wie Kaliban mit seinen trunknen Gesellen, nach dem Flittergold das auf der Schnur hängt zu laufen, und sollten sie darüber in den stinkenden Sumpf gerathen, die können sich noch immer nicht von dem Erstaunen erholen, in das sie des arglistigen Abentheurers waghalsige Gewaltstreiche versetzten. Auf manchem Gesichte ist es jetzt wieder deutlich zu lesen: Ha! wie klug! wie kühn! wie wundervoll! Der Bettler, der den Schatz der ihm zu theil wurde auf eine Karte setzt, erregt Erstaunen, aber was kann ihm Schlimmeres begegnen, als daß er, schlägt die Karte um, auf sein Strohlager, in den gewohnten Zustand zurückkehrt. Der wahrhaft Reiche, von Jugend auf gewohnt des Lebens Güter zu genießen, wagt kaum solchen Wurf, denn er verliert, da jener nur gewinnen kann. Alles gleißende Gold mit dem Buonaparte sich äußerlich zu schmücken versteht, kann sein inneres moralisches Bettlerthum nicht überstrahlen. In seiner Brust wohnt kein Vertrauen, kein Glaube, keine ritterliche Ehre — und doch —" Ich weiß, fiel ihm der Obriste ins Wort: ich weiß was Sie sagen wollen! — Können Sie es glauben, daß heute noch Jemand mir ins Gesicht behauptete, Buonaparte sey nie geschlagen worden? Können Sie es glauben, daß man von seiner alles niederschmetternden

Strategie sprach; daß man in dem Augenblick die auffallendsten Begebenheiten des letzten Krieges vergaß, wo Buonaparte nicht allein durch die bis in die fabelhafte Zeit des Ritterthums gehende Tapferkeit unserer Truppen, sondern auch durch strategische Kunst ausser Fassung gesetzt und zur Flucht gezwungen wurde? Was soll man denn nun sagen? — „Es sind eigentlich," nahm der Vorige wieder das Wort, „bemitleidenswerthe Menschen, denn neben ihrer hohen Bewunderung stehen sie eine minorenne Angst aus, die sie nicht wenig peinigt. Noch ekelhafter sind mir aber die unlustigen kränkelnden Gemüther, die an allem Guten zu mäkeln und zu tadeln haben, die so lange wählen und wählen, bis sie die Stelle finden, wo sie das in ihrem Inneren reif gegohrne Gift aushauchen können." — In diesem Augenblick trat durch die geöffneten Flügelthüren ein hoher, schöner Heldenjüngling mit dem gefüllten Pokal in der Hand hinein, und rief: Ihr tapfern, muthigen Ritter des eisernen Kreuzes, laßt hoch leben den Königlichen Heerführer! — Vaterland und Freiheit! — Ein ehrwürdiger, mit vielen Orden geschmückter Greis hatte bis jetzt nicht gesprochen, sondern bald dem Gespräch zugehört, bald war er kräftigen jugendlichen Schrittes bis an des Saales Thüre gegangen und hatte mit funkelnden Blicken die jubelnden Jünglinge angeschaut; der stand jetzt auf und sprach mit feierlicher Stimme: Wohl ziemt es euch, Ihr Ritter des eisernen Kreuzes, daß Ihr wie ein auserwählter geprüfter Heerhaufen enger Euern Kreis schließt. Euch war es beschieden, Thaten zu thun: aber wer von Euren Waffenbrüdern hat nicht mit Euch tapfer gekämpft, wer von ihnen hat nicht nach Thaten gedürstet? — Und auch der Bürger, der nicht mit Euch in Kampf und Schlacht stand, hat getreu, wie es nun eben in seinem Beruf lag, an dem großen Werk unserer Befreiung vom schmachtvollen ausländischen Joche gearbeitet? So sind wir denn nun Alle durch die engsten Bande verknüpft — ein Volk! Keine Sonderung mehr! — Soldatenstand, Bürgerstand; wer kann sagen wo der eine aufhört und der andere anfängt? — Daher, Ihr Herren Ritter, schließt nur Euren Kreis, aber Ihr andern Herren allzumahl umgebt im großen Kreise den kleinen Heerhaufen, der das Palladium des Vaterlandes trägt, welches ihr Alle sammt und sonders beschützen und Blut und Leben daran setzen werdet, es wider Gewalt und Arglist zu vertheidigen. Und dann brüderlich Euch

umarmend, laßt hoch leben den Königlichen Helden, Vaterland und Freiheit! Alles jauchzte auf in hellem Jubel. Es geschah wie der alte Heerführer gesprochen. Er trat in die Mitte, im engen Kreise um ihn herum hielten sich die Ritter des eisernen Kreuzes, und im größeren Kreise Bürger und Offiziere, bunt gemischt umschlungen. Die Gläser erklangen und im Saal erdröhnte es: Hoch, hoch, hoch lebe der Königliche Held! Vaterland und Freiheit! — Da schrie ich von meinem Thurm herab: Heil! Heil Euch! Heil uns Allen! — Wir haben eine feste Burg gebaut; hoch weht das Panier des Vaterlandes, ein Schrecken des arglistigen Feindes. Wie auch noch die dunkeln Mächte in das Leben treten mögen, mit heiterm Muth, den frommes Vertrauen, fester Glaube gebohren, werden wir die finstern Schatten verjagen, und heller, höher auf funkelt des Vaterlandes strahlende Glorie! —

Andres! nie habe ich es herrlicher, recht im Innersten gefühlt, was es heißt, solches erlebt zu haben, wie wir in der letzten Zeit.

Noch muß ich Dir sagen, daß während ich vom Thurme herab jubelte, mein kleiner Freund Mondstrahl mit sammt seinem wunderbarlichen Perspektiv verschwunden war, ich weiß selbst nicht, wie? Den Dollond hätte ich gern behalten um Dir ein besonderes Vergnügen zu machen, wenn Du mich auf meinem Thurme besuchst, aber, auch ohne das wunderbare Perspektiv meines kleinen Freundes, wirst Du es erschauen können, daß es nur wenige unter uns giebt, die sich nicht in frischem, frohen Lebensmuth regen, und recht im Sonnenstrahl stehend, ruhig die fernen dunkeln Wolken aufziehen sehen. Lebe wohl, lieber Andres!

107.

[Literarische Fehden.]

[8. Mai 1815.]

Mir sind die literarischen Fehden in der Seele zuwider, da sie den Tölpel nicht weise, den Prosaischen nicht poetisch machen, und nur dem Publikum ein Schauspiel geben.

108.

[Gerichts-Thätigkeit.]

[14. Mai 1815.]

Allerley Diebe, Nothzüchtiger, Betrüger pp liegen auf dem grünen Tisch und warten, daß ich sie einigermaßen prügle und ins Zuchthaus schicke — nebenan Rubrica II, zänkische Naturen, die sich streiten um schnödes Geld, oder gar beleidigt auf einander losfahren, weil einer zum andern sagte: Sie sind borstig! und dieser meinte: Herr! — ich glaube gar, Sie nennen mich rhetorischer Weise (Synekdoche) ein Schwein? — worauf jener replizirte: Keineswegs — nur oder seulement: Schweinigel!

109.

[Nachricht.]

[11. ten Juli 1815.]

Nach glaubwürdigen französischen Privatnachrichten, soll es jetzt mit Gewißheit ausgemittelt worden seyn, daß der erste Uebelgesinnte, welcher in der Schlacht von Mont St. Jean das den glorreichen französischen Waffen so verderbliche: sauve qui peut! gerufen hat, kein Andrer als der Corporal gewesen war, der auch die Leipziger Schlacht, durch zu frühe Sprengung der Brücke, verlieren machte.

110.

[Sänger, Schauspieler und Publikum.]

[16. August 1815.]

Nun ist es endlich unter Sängern und Schauspielern bekannt worden, daß ein großes Prachtstück emanirt von uns, und sie stoßen wie gewöhnlich die Köpfe zusammen. Nachher fährt das Volk auseinander in zwei Parthien, die, welche keine Rollen haben, schimpfen, die andern loben! —

[November 1815.]

„Es gibt im Menschenleben Augenblicke" und „Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort", mit Flecks Organ gesprochen, klingt noch

zur Stunde in meinen Ohren wieder — — — — — — — und waren Sie mit mir nicht immer der Meinung, daß selbst Iffland im Wallenstein doch eigentlich nur einen abgesezten königl. preußischen Kammergerichts Präsidenten repräsentirte? — — — — So lasse ich's mir übrigens gefallen. Einmal entschuldigt der gute Zweck das Unternehmen, das andere Mal die Wahl des Stücks. — — — Was wird es Ihnen aber auch für Mühe gekostet haben, den Herren und Damen begreiflich zu machen, daß Herrn von Schiller's Verse etwas weniges Anderes seyen, als Herrn von Kotzebue's schmierige Prosa! und wie wird man sich angestellt haben, die Jamben (diese Thiere mit einem kurzen und langen Fuß) klein zu kriegen! — — — — — So ein haarbuschiger Liebhabertheater Gesell meint die Weisheit mit Löffeln gefressen, und, wenn er brüllend herumfährt und erkleckliche Gesichter schneidet, Wunder was gethan zu haben, selbst wenn ihm zu einem Redner auch weiter nichts fehlte als das Zäpfchen im Halse. Das genirt ihn und das Vettern- und Basen Publikum eben so wenig, als der Nasenpolyp einen Andern pp — — — — — — Glauben Sie mir theuerster Freund, daß all' Ihr Enthusiasmus, all' Ihre Liebe zur Kunst, all' Ihr Streben, die Leute für etwas Besseres zu bekehren, rein nutzlos ist, sie obstinat in ihrer Misere beharren pp — — — Drum, Liebster, das nicht wieder thu'! — Die Pfarrer, Kommerzienräthe, Fähnriche, Sekretärs und Husarenmajors lassen sich die Leute nun einmal durchaus nicht nehmen; sie meinen heute Anno 1815 immer noch, was Schiller 1797 sagte:

„Ja, ein derber und trockener Spaß, nichts geht uns darüber,
Aber der Jammer auch, wenn er nur naß ist, gefällt."

111.

Der Sandmann.

[Fortgelaßne Stellen der ersten Niederschrift. November 1815.]

[Bd. 5, S. 11, Z. 18 v. o.] . . . die die gefältelte Halsbinde schloß. Zur Winterszeit pflegte er ganz weiß zu gehen — selbst Hut, Stock und Uhrband waren von weißer Farbe. Ich glaube, er hätte weiße Schue tragen mögen wäre das nur irgend Sitte gewesen — Noch entsetzlicher war dann sein häßlich' Gesicht anzuschauen — Uns Kindern

war er dann wie ein scheußlicher Schneemann, dem man das Gesicht mit Ziegel gefärbt und Kohlen statt der Augen eingesetzt.

[Bd. 5 S. 13, Z 9 v. u.] . . . den ich vielleicht nur sterbend zerreisse. — Ich war vierzehn, meine jüngste Schwester, der Mutter treu Ebenbild, anmuthig, sanft und gut wie sie, sechs Jahr alt worden, ich liebte sie sehr, und so geschah es, daß ich oft mit ihr spielte. So saß ich einst mit ihr in unserer ziemlich einsamen Straße vor der Hausthür, und ließ ihre Puppen mit einander sprechen, so daß sie in kindischer Lust lachte und jauchzte. Da stand mit einem Mahl der verhaßte Coppelius vor uns — Was wollen Sie hier? — Sie haben hier nichts zu suchen — Gehen Sie — gleich gehen sie — So fuhr ich den Menschen an, und stellte mich kampflustig vor ihn hin — Ho ho hoho kleine Bestie — lachte er hämisch, aber er schien nicht ohne Scheu vor meiner kleinen Person. Doch schnell, ehe ich mir's versah, ergriff er meine kleine Schwester — da schlug ich ihn nach dem Gesicht — er hatte sich gebückt — ich traf ihn schmerzlich — mit wüthendem Blick fuhr er auf mich loß ich schrie Hülfe — Hülfe, des Nachbars Brauers Knecht sprang in die Thür, Hey hey — hey — der tolle Advokat — der tolle Coppelius — macht euch über ihn her — macht euch über ihn her — so rief es und stürmte von allen Seiten auf ihn ein — er floh gehezt über die Straße — Aber nicht lange dauerte es, so fingen meinem Schwesterlein die Augen an zu schmerzen, Geschwüre, unheilbar sezten sich dran — in drey Wochen war sie blind — drey Wochen darauf vom Nervenschlag getroffen todt. — „Die hat der teuflische Sandmann ermordet — Vater — Vater — gieb ihn bey der Origkeit an, den verruchten Mörder! — so schrie ich unaufhörlich. Der Vater schalt mich heftig und bewies mir, daß ich was unsinniges behaupte, vber in dem Jammerblicke der trostlosen Mutter las ich nur zu deutlich, daß dieselbe Ahnung in ihr wohnte. —

[Bd. 5, S. 40, Z. 12 v. u.] Nun raste Nathanael herum auf der Gallerie, da rief eine widerwärtige Stimme von unten herauf: Ey Ey — kleine Bestie — willst Augen machen lernen — wirf mir Dein Holzpüpchen zu — wirf mir Dein Holzpüpchen zu — es war das klein grau Thürmchen, was Clara geschaut — aber nicht ein Thürmchen — der Advokat Coppelius stand unten am Thurm und schaute und rief so herauf. — Nathanael erblickte den Coppelius und lachte: ha ha ha

— SköneOnke — Sköne Oke — Kauf sie Dir ab — Kauf sie Dir ab — Komm schon — Komm schon! — Und damit sprang er über das Geländer! —

112.

Die Abentheuer der Sylvester-Nacht.

II.

Die Gesellschaft im Keller.

[Ergänzungen aus dem Urdruck. 1815.]

[Bd. 7, S. 275, Z. 3 v. u.] . . . aus dem ein einsames Licht herausstrahlte, die lustige Gesellschaft hatte sich entfernt, es war stille geworden und ich vernahm deutlich wie Mann und Frau unten mit einander sprachen:

Die Frau.

Nun sitzen wir wieder allein und das Leben für die vornehmen Leute da oben geht erst recht an.

Der Mann.

Mags doch, war es denn nicht heute recht voll bey uns und lauter tüchtige ehrsame Männer?

Die Frau.

O ja! — zehn Menschen oder eilf, und was haben wir denn verdient? — Aber freylich, wenn man nichts feil hat als Bier, nicht einmahl Rum, den sie nun einmahl alle trinken wollen. — Oben geht es schon anders, da klappert die Thüre immer auf und zu — auf und zu, und lauter hübsche vornehme Herren.

Der Mann.

Geh' mir mit deinen vornehmen Herren und dem ausländischen Laden. Mein Manheimer, Fredersdorfer, Neuwalder, Stettiner ist das beste weit und breit, und mehr verlangt der Gevatter Kammacher und jeder meiner werthen Gäste nicht.

Die Frau.

Aber Rum mußt du dir halten und auch Sardellen.

Der Mann.

Gott soll mich dafür behüten, das welsche Zeug soll nicht in meinen Keller. Einmahl war ich da oben im Laden beym Nachbar Thiermann, der die vielen schönen Bilder hat. Bey dem ging es lustig her in den Zimmern und ein ganz kleines blaßes Männlein trug eine große Schüßel mit ganz kuriosem bunten Zeuge — gelb — roth — blau — grün durcheinander — hinein. Sie nannten das einen italiänischen Sallat — Gott verzeih! mir wurde ganz schlimm und unheimlich; der kleine Kerl kam mir vor wie ein Däumling mit einem Satansfraß die Leute zu verlocken.

Die Frau.

Wie du auch bist! — das kommt aber, weil unser Herr dir zuweilen allerley närrisches Zeug vorschwatzt. — Heute bleibt er wohl aus.

Der Mann.

Ich glaub' es auch — wir wollen nur zu Bette gehn.

Schnell fuhr ich in den Keller hinein. Die Frau saß im Lehnstuhl am Ofen, der Mann stand im Nachtwamms und Pantoffeln vor ihr. [Bd. 7, S. 276, Z. 2. v. o.] „Was beliebt" . . . [Band 7, S. 276, Z. 19 v. o.] verhinderte jedoch Beschädigung, dann kam der Mann hinterher ebenfalls mit zwey brennenden Lichtern. Der Fremde drückte sich . . .

113.

Kreislers musikalisch-poetischer Clubb.

[Fortgelaßene Stellen des Erstdrucks. 1815.]

[Bd. 7, S. 313, Z. 14 v. o.] . . . der Joviale das Wort: es würde dienlich seyn, etwas rein lustiges, luftiges vorzutragen, das weiter keine Ansprüche macht, als den der darin herrschenden guten Laune. Ist es vergönnt, so lese ich den ersten Akt eines fantastischen Schauspiels vor, dessen Plan ich früher mit dem Kreisler besprochen!" Der treue Freund versicherte, daß es gewiß Allen lieb seyn werde, etwas heiteres zu hören. Er glaubte, daß so am besten Kreislers aufgeregte Stimmung, die noch aus seinen Blicken flammte, bekämpft und besiegt werden könne. — Niemand widersprach, der Joviale zog ein

sauber geschriebenes Manuskript aus der Tasche, und fing, nachdem er was weniges Thee hinabgeschlürft hatte, ohne weiteres an:

Prinzessin Blandina.

Ein romantisches Spiel in drei Aufzügen.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Vorzimmer der Prinzessin Blandina. Sempiternus und Adolar treten von verschiedenen Seiten auf.

Adolar wundert sich; Sempiternus wundert sich gleichfalls. — Sie gehen beide wieder ab, woher sie gekommen. — Pause. —

Adolar tritt von neuem auf und wundert sich noch mehr.

Sempiternus tritt gleichfalls wieder auf und geräth in außerordentliche Verwunderung.

Ausdrucksvolle Pause gegenseitigen Erstaunens.

Adolar. Kann ich meinen Augen trauen? — ist es ein Spiel aufgeregter Fantasie? — ist es Täuschung? — ist es Trug? — Götter!

Sempit. Himmel und Hölle! bin ich ein fantastischer Narr geworden? soll ich an den Teufel glauben und so in Unschicklichkeiten gerathen, die mir fremd worden, nachdem ich was weniges starke Bildung erhalten?

Adolar. Nein, nein! — die Stimme, die Sentiments, die diese Stimme vernehmen läßt — Sempiternus!

Sempit. Adolar!

Adolar. Du bist's!

Sempit. Du bist's!

Beyde (stark schreiend.) Seeliger Augenblick des Wiedersehns! (Sie stürzen sich in die Arme, lassen endlich von einander ab und weinen sehr.)

Sempit (schluchzend.) Das ist zu rührend!

Adolar (ebenfalls heftig schluchzend.) Mich — stößt — der — Bock — daß — mir — das — Herz — zer — sprin — gen — möch — te — Au — Au — Au — Au —

Sempit. — Au — — Au — Au Au. —

Adolar (plötzlich ernst und mit gravitätischem Ton.) Jetzt ist es aber nach gerade Zeit einigermaßen vernünftig zu seyn; blind und toll

rennt man hinein in die Sentimentalität und vergißt was man sich selbst und dem Stande schuldig, in dem man nun, Gott sey gedankt, manchen Scheffel Salz gegessen. — Ich muß Ihnen aufrichtig bekennen, werther Monsieur! daß es mir sehr auffallend ist, wie Sie hier so mit einemmahl ins Vorzimmer der Prinzessin hineinplumpen, da man Sie in fernen Landen mit dem Wohl des Staats okkupirt glaubt. Wenn Sie meinem Rathe folgen wollten, so gingen Sie gleich wieder zur Hinterthüre heraus und ließen sich gar nicht sehen.

Sempit. (ebenfalls ernst und mit gravitätischem Ton.) Verehrter Kammerherr — denn das sind Sie doch wohl, wie ich's an den goldbesponnenen Knöpfen vermerke, die Sie dem Hintertheil Ihres Schlafrocks applizirt — also! — verehrter Kammerherr! — Sie — Sie sollten nun gar nicht mehr leben. Schon vor zwey Monaten wollten Sie in's Wasser springen, Sie liefen wie toll und rasend vor Liebe zur Prinzessin Blandina bis dicht an den Rand des Flusses, riefen mit schrecklicher Stimme: adieu pour jamais, princesse barbare! und kehrten, nachdem Sie die Verzweiflung, nehmlich Ihre eigne werthe Person im Wasser geschaut, wieder zurück! — Aber ein ehrlicher Mann hält Wort. — Sie können gar nicht mehr prätendiren zu leben; alle Menschen, die Ihnen begegnen, fragen ganz unmutig: Mein Gott, leben Sie noch? — Darum Bester! je eher je lieber Kopf über in's Wasser, das räth Ihnen der wohlwollende Freund!

Adolar (sich dem Sempit. vertraulich nähernd.) Aber nicht wahr, Herr Bruder? — der Punsch war gestern Abend herzlich miserabel?

Sempit. Mordmäßig.

Adolar. Sempiternus! — um des Himmels willen! — Sempiternus!

Sempit. Was ist dir, Herr Bruder? — du siehst blaß und erschrocken aus.

Adolar. Still — still! — (leise zu Sempit.) Wir sprechen vom gestrigen Punsch und verrathen uns auf schmählige Weise! — Haben wir nicht eben eine herrliche Szene des Wiedersehens nach langer Trennung gegeben? — Wozu stehen wir denn hier auf dem Theater? — vielleicht um von schlechtem Punsch zu schwatzen und sogleich Alles von Grund aus zu verderben? — Wozu stehen wir hier, frage ich nochmals?

Sempit. Du hast recht, lieber Adolar, wir befanden uns auf dem Wege aus dem Geleise zu kommen oder vielmehr, wir verließen den Weg und hüpften in den Dornbusch — links — rechts — außerhalb dem Geleise in den Acker, wo uns jeder Schuft pfändet und uns die Mütze nimmt, daß wir kahlköpfig da stehen, wie der Prophet Elisa und verspottet werden, ohne daß die Bären uns rächen sollten, die es mit der Natur halten und selbst baarköpfig einhergehen, nicht einmal den Chapeaubas zierlich unter der Pfote tragend.

Adolar. Ja liebster Sempiternus, laß uns froh dem Verhängniß folgen, das uns in höhere Regionen schiebt, wo kein unedler Punsch von schnödem Fusel eitle Kräfte borgend, trügerischen Geist durch Nerv' und Adern gießt. Ich fühle mich in seltner Begeisterung meine Rolle fortzusetzen. Also! — Ach — Ach — Ach — Ach — Ach! Sempiternus! — Ach!

Aufs neue blutet diese Herzenswunde,
Die kaum verharrscht des Blitzes glüh'nde Pfeile
Hineingestrahlt von ihrem Auge trafen.
Und —

Sempit. Still Adolar! — Es sind mir allerley Gedanken gekommen, nehmlich von vielem Denken und du weißt, wenn man etwas bedenkt, so finden sich die Bedenken von selbst — Steine des Anstoßes, die von des Regens Befruchtung aus der Erde wachsen. — Also! — sagen Sie mir für's erste, verehrter Monsieur — wozu sind wir hier?

Adolar. Mein Gott, zu nichts anderm, als das Stück, das nun eben aufgeführt wird, vorzubereiten; es ist uns die sogenannte Exposition des Ganzen in den Mund gelegt. Wir sollen durch einige schlaue Andeutungen den Zuschauer gleich medias in res führen, wir sollen ihm unter den Fuß geben, daß wir Höflinge der Prinzessin Blandina sind, die nächst außerordentlicher sinnverwirrender Schönheit nicht sowohl einen entschiedenen Abscheu gegen das männliche Geschlecht in sich trägt, als daß sie von einiger Narrheit ergriffen, sich höheren überirdischen Ursprungs hält und daher ihr Herz jedem Erdensohn verschließt — daß sie von Verbindungen mit den Geistern der Luft faselt und nichts Geringeres erwartet, als so ein Ariel werde sich

sterblich in sie verlieben, seine Unsterblichkeit um ihrentwillen aufopfern und die Gestalt des schönsten Jünglings auf Nichtwiedergeben borgend, um sie buhlen. Es liegt uns ferner ob, schrecklich zu lamentiren über diesen tollen Wahnsinn, der das Land schon in Noth und Elend gebracht hat, da glatte lilienweiße Fürstlein mit rothen Backen, so wie Mohrenkönige entsetzlich anzuschauen, wahre Fierabrasse, von der Prinzessin schnöde und höhnisch abgewiesen, hunderttausend Freywerber mit blanken Säbeln und geladenen Kugelbüchsen abschickten, die mit den Liebesflammen ihrer Gebieter Dörfer und Städte anzündeten, so aber auf recht sinnige Weise das Volk zu unwillkührlichen Trauerkantaten zwangen, die an Blandinens Ohr mahnend schlagen und den Schmerz verschmähter Liebe verkünden sollten. Ich selbst soll dir geliebter Sempiternus erzählen, wie meine Gesandtschaft zu dem Mohrenkönig Kilian und die Ueberreichung des zierlichen Körbchens, das mir die Prinzessin mitgab, höchst miserabel abgelaufen, indem die schwarze Majestät sich nicht entblödete, mit höchst eigner schwerer Hand mich auf eine Art zu züchtigen, die mich, wiewohl schmerzhafter Weise in die goldene Tage unbefangner Kindheit zurückführte und dann durch's Fenster zu werfen, wobey ich unfehlbar den Hals gebrochen, wenn das Glück nicht einen Wagen mit Wollsäcken vorbeygeführt hätte, in die ich sanft und weich hineinplumpte. — Ich soll mit Schauer und Entsetzen verkünden, daß Kilian in voller Wuth seinen Hirschfänger und seine Hetzpeitsche ergriffen, womit er die Armee von hunderttausend Mohren kommandirt und bereits im Lager vor der Hauptstadt steht. Das alles, lieber Sempiternus, soll ich dir jetzt erzählen, so wie du auch recht viel von der Prinzessin zu schwatzen hast, damit der Zuschauer gleich wisse, was er an ihr hat — Länge — Breite — Farbe und dergleichen betreffend.

Sempit. Ganz recht, Werthester! zu dem Allen sind wir hier, aber ob wir uns dem was uns zugemuthet fügen können, das ist die Frage! — Für's erste, empfinden Sie, lieber Monsieur! einige Verehrung für sich selbst?

Adolar. O Gott! — unsäglich verehre ich mich, denn aufrichtig gestanden und Ihre werthen Vollkommenheiten, Ihre angenehmen Talente in allen Ehren, würdigster College! gefällt mir keiner doch so ganz durchgängig als eben ich mir selbst!

Sempit. Ja sehen Sie Verehrter, ein Jeder weiß selbst am besten was er an sich hat. — Aber kurz von der Sache zu reden! — Niemand wird zweifeln, daß wir beyde ehrenwerthe Männer sind und Uns Uns hat man das untergeordnete gemeine Geschäft übertragen, was in jedem guten Schauspiel leicht und bequem von dem Gesinde — von den Bedienten besorgt wird. Diese Leute verrathen ganz schlau oft nur durch einen bedeutenden Fingerzeig ein Charakterchen nach dem andern, ja! indem sie uns die wichtigsten Familiengeheimnisse der Herrschaft, welcher sie dienen, verrathen, geben sie uns mit der Belehrung über das folgende Stück noch die Lehre, daß man im Leben solchen Menschen nicht über den Weg trauen darf, so aber wird das Angenehme mit dem Nutzlichen verbunden. Sie sehen, mein theurer Adolar! wie uns bey diesen Umständen es gar nichts hilft, daß ich als Hofmarschall, Sie aber als Gesandter an Kilians Hofe auf dem Komödienzettel stehen; denn außerdem, daß Sie als geprügelter und in Wollsäcke geschleuderter Gesandter ohnehin keine sonderliche Rolle spielen, so sinken wir auch durch das niedrige Geschäft des Exponirens zu gemeinen Handlangern des Dichters herab. — Haben wir denn Aussicht zu irgend einem tief eingreifenden Charakter? — zu einem brillanten Abgang, der die Hände in Bewegung setzt?

Adolar. Sie haben Recht, lieber Sempiternus! — Was indessen die Aussichten für die künftige Existenz im Stücke betrifft, so werden Sie gefälligst bemerken, daß ich mich zu Blandinens unglücklichen Liebhabern zähle und schon deshalb weit über Ihnen mein Werthester stehe. Unbezweifelt fällt mir viel Pathos zu und ich hoffe einigen Rumor zu erregen.

Sempit. (lächelnd die Hand auf Adolars Schulter legend.) Lieber — Guter — eitler Mann, welche Wünsche, welche Hoffnungen! Muß ich Sie denn erst darauf aufmerksam machen, daß das ganze Stück höchst erbärmlich ist! — Elende Nachahmerey — nichts weiter. Die Prinzessin Blandina ist eine modifizirte Turandot, der Mohrenkönig Kilian ein zweiter Fierabras. — Kurz, man müßte nicht so viel gelesen haben, man müßte nicht in der Bildung so weit vorgeschritten seyn, wenn man nicht augenblicklich alle Muster, die der Dichter vor Augen gehabt, wieder erkennen sollte. Ueberhaupt bin ich der Meinung, daß

mir dem vielseitig Gebildeten gar nichts mehr auf der Welt neu und anziehend seyn wird.

Adolar. Gerade auch mein Casus, unerachtet ich dem Werk des Dichters, das wir jetzt unter den Fäusten haben, um es gehörig zu walken und zu verarbeiten, mehr zugetraut, denn, aufrichtig gesagt, meine Rolle ist nicht übel, und wie ich sie dann gegriffen, wie ich den Charakter erst geschaffen durch meine Darstellung.

Sempit. Eitle Mühe — eitle Mühe! — Glauben Sie denn, daß das hilft, und was das Aergste ist, der Dichter wird behaupten, nur er sey der Deus, der zum Schaffen befugt und das Nach- und Hineinarbeiten tauge den Teufel nichts.

Der Soufleur. Nein, nun wird mir das Ding zu arg, kein Wort von dem tollen Geschwätz steht im Buch — ich eile zum Direktor!

(Er verschwindet und seine Klappe fällt zu.)

Adolar. Undank ist der Welt Lohn, die Dichter bedenken niemahls, daß sie eigentlich bloß der Schauspieler wegen da sind. — Indessen wollen wir, bester College, dem Dinge gleich von Anfang den Todesstoß geben, der auf diese Weise ein rechter Gnadenstoß ist. — Kurz — wir exponiren nichts.

Sempit. Hand her, bekräft'ge es mit deutschem Faustschlag —
Vernichtet sey das Werk des schnöden Truges.
Weg mit dem Memoriren böser Jamben,
Die nur des Dichters Eigensinn geformt!
Weg mit dem tollen Stück fantast'scher Narrheit!
Wir exponiren nicht!

Adolar. Es sey geschworen!
Geschworen Tod sey allem Rhythmischen,
Das uns die Zunge teufelmäßig martert.

Sempit. Doch dünkt es mich, du sprächest auch in Jamben?

Adolar. Fingst du nicht ebenmäßig an Herr Bruder?

Sempit. O Gott, so wurden wir vom Wahn befangen!

Die Stimme des Direktors hinter der Szene. Zum Teufel, was ist denn das? die Kerls schwatzen in's Blaue hinein — wo bleibt die Exposition? — sollte nicht auch ein Blitz vorkommen? — Herr Regisseur, wo sind Sie? — bändigen Sie die Rasenden!

Sempit. und Adolar. Wir exponiren durchaus nicht — uns ist alles Exponiren fatal. — Cornelius Nepos und Ciceronis epistolae haben uns in der Schule Faustschläge hinter die Ohren genug gekostet, dem können wir uns, da wir ehrenwerthe Männer geworden, nicht mehr exponiren und da wir uns nicht exponiren wollen, kann von irgend einer Exposition gar keine Rede seyn.

Der Regisseur (hinter der Szene.) Fünf Thaler Abzug in die Strafkasse.

Sempit. O Schreckenswort! — tyrannisches Geschick!
So zehrt an unserm Lebensmark die Sünde,
Daß eitler Gaukeley wir sklavisch dienen.
Sind wir denn jemahls wohl wir selbst? —
So wie es Fantasie und Laune will
Des Dichters, der sich Welten baut im Zimmer,
Sind wir bald Fürsten — Bettler — Weise — Narren.
Mit falschem Prunk beladen, oder bald
Gehüllt in ekelhafte schmutz'ge Lumpen,
Sehr miserabel anzuschaun, entstellt
Durch schwarze Striche, rothe, gelbe Flecke,
So daß der Spiegel untreu aller Wahrheit
Uns nur mit falschen tollen Truggestalten,
Die wir nicht sind, wie Fastnachtsnarren neckt.
Und nun im Augenblick, da unser Recht
Auch selbst zu existiren als wir selbst,
Da dieses ew'ge Recht wir üben wollen —
Da schreit die unheimliche Höllenmacht,
Die wir Direktor nennen, hämisch klirrend
Mit schnöder Kette, die an ihn uns band.

Stimme des Direktors. Herr! — Sie fallen aus der Rolle!

Sempit. Nein, Herr! — ich bin aus der Rolle gestiegen.

Adolar. Schon seh' ich des Direktors rothe Nase,
Er schreitet vor gigantisch, bärenartig —
Karfunkeln schießend aus der Augen Glas.
— Uns rettet Bruder! nur die eil'ge Flucht
Und Vorschuß dem Cassirer abgetrotzt,

Von böser Unbill, die der garst'ge Dämon,
Der lange Regisseur, uns zugedacht.

(Sie fliehen eilig von der Bühne.)

Regisseur (hinter der Szene.) Auf und davon sind sie — die Exposition ist hin — das Stück muß fallen — ich bedauere nur den armen Dichter.

Stimme des Direktors im fürchterlichen Ton. Herr Maschinist — Ins Teufels Nahmen, so klingeln Sie doch!

(Der Maschinist klingelt und das Theater wird verwandelt.)

Zweiter Auftritt.

Großer Audienzsaal mit einem prächtigen Thron im Hintergrunde. Unter einem feyerlichen Marsch tritt die Leibwache von Brighella angeführt ein und umgiebt den Thron, dann kommt Tartaglia mit dem Stabe als Oberzeremonienmeister, ihm folgen Trabanten und Höflinge; Prinzessin Blandina, Pantalon und andere Staatsbeamten und Höflinge. Eine zweite Abtheilung der Wache beschließt den Zug. Prinzessin Blandina besteigt den Thron.

Blandina. — Man lasse den Gesandten kommen
Des ungeschlachten groben Mohrenkönigs,
Den stolzer Wahn treibt zu vermeßnen Wünschen,
Noch einmahl will ich seine Bothschaft hören,
Und dann verschließen meines Reiches Pforte,
Daß selbst des schnöden Frevels droh'nde Worte,
So wie von tönend Erz zurückgeschlagen,
Den Todespfeil in Feindes Busen jagen.

Pantalon. Allertheuerste Majestät! — liebste Prinzessin — Goldengel! lassen Sie dem alten Mann, der Sie auf diesen Armen getragen, der jährlich zweymal so viel borgte, als er aus der Rentkammer des hochseeligen Papas erhielt, blos um Ihnen die gehörigen Bonbons, Confituren — Brustküchlein zu kaufen — lassen Sie dem alten Mann einige Freiheit zu reden. Sehn Sie, Goldengel, was Sie da sagen von den erznen Pforten ihres Reichs ist doch nur figürlich zu nehmen, gleichsam eine schöne Redensart; natürlich, in natura will ich sagen, hapert's was weniges. Ich frage nehmlich, ob eine Pforte mit Wirkung anderswo anzubringen ist, als in einer Mauer, es müßte denn eine Ehrenpforte seyn, durch die sich die Principes drängen, sollten sie auch nebenher freyes Feld haben meilenweit. —

Nun ist es aber mit der chinesischen Mauer um unser Reich ganz und gar nichts, nirgends etwas davon zu sehen und auf die Gränzfestung kann man sich auch nicht sonderlich verlassen, denn die bösen Gassenbuben haben längst die Wälle und Schießscharten eingekugelt mit Kirschkernen, von drey Kanonen sind viere vernagelt — oder umgekehrt meint' ich eigentlich und das wenige Wurfgeschütz haben ja diebische Wagehälse schändlicher Weise gestohlen und an die Glockengießer verkauft, die Bügeleisen daraus fabrizirt, so daß der schönste Mörser statt blutigen Tod zu verbreiten, jetzt in einer Art barbarischer Civilisation nur frischgewaschene Schürzen — hochbetagte Hemden quetscht und peinigt. — Bey diesen Umständen allerliebste Serenissima! kann dem Kilian nichts verschlossen werden, kann nichts abprallen von erznen Thoren, ihn selbst tödtend. Er kann nicht bestrichen werden aus der Gränzfestung wenn er einrückt in's Land, denn ich frage: ob eine vernagelte Kanone ein schickliches Instrument ist, ihm seine Streiche anzustreichen oder auszustreichen? Ferner kann er nicht geworfen werden aus Wurfgeschütz, was nicht da ist, und wie es mit der Armee überhaupt aussieht, seit den friedlichen Zeiten des hochseeligen Papa's, weiß Brighella, der den Kern der Truppen, dem das Fleisch gänzlich abgefallen, anführt, am besten. Glauben Sie, Holde! daß dieser ungeschlachte barbarische Kerl, dieser Kilian, sich so wie unsre Ombrombroser Bürger für die Grenadier-Mützen fürchten wird, die der Papa als rednerische Figuren, partes pro toto an die Schilderhäuser nageln ließ, und unter die sich nur dann und wann an Gallatagen die Leibgardisten stellten? Kurz! — Prinzeßin, Herzengel! es sieht jammervoll mit dem Lande aus, wenn Sie den Gesandten des Kilian nach Ihrer gewöhnlichen Weise schnöde und stolz abfertigen. — Ist es Ihnen möglich, so rathe ich, den Gesandten noch einige Tage ohne Audienz hinzuhalten; ich engagire mich, ihn zum Besten des Staats alle Morgen mit churfürstlichem Magenwasser und Pfefferkuchen zu traktieren. Ja! ich will mich zum Wohl der Menschheit jeden Morgen mit dem Kilianischen Premierminister beschnapsen; und so werden sich noch mehr edle Seelen finden, die sich aufopfern für Vaterland und Freiheit. Unterdessen soll Brighella sorgen, daß dem Kern der Armee etwas Fleisch anwachse; das heißt: er soll verschiedene Truppen werben und ihnen die tiefsten Grundsätze der Strategie

beybringen — links und rechts — eins zwey, eins zwey, Schwenkungen — Contramärsche, rückgängige Bewegungen. — Er kann auch vorwärts so weit gehen, sein Gesicht schwarz zu färben mit Ofenruß und die Armee zu prügeln, damit sie den gehörigen Zorn wider den Mohrenkönig fasse und geschlagen ausziehe, um wieder zu schlagen. Dann können wir dem Kilian trotzige Antworten geben, wie wir es sonst thaten, als es noch eine Armee gab, und gehöriges Land, sie drauf zu stellen, aber beydes haben uns ja die bösen Freywerber geraubt, so daß der König Kilian uns nur noch den Rest geben oder vielmehr nehmen darf. Also, beste Prinzessin! — Goldtochter! jetzt keinen Gesandten!

Blandina. Man lasse den Gesandten kommen!

Tartaglia (bey Seite zu Pantalon.) Minister! — sprich! — was soll ich thun?

Pantalon. Dich hängen!
Eh' es die schwarzen Bestien vollbringen.

Tart. Wie? soll ich aus der Welt? — so schnell — so prunklos?
Ohne Ceremonie? — nein, wahrlich nein!
Ich thu' was meines Amts, weil sie es will!

(Er geht ab.)

Pantalon. Nun bricht das Unglück ein! — Aber ehe ich mein Herzblatt in den Krallen des schwarzen Ungethüms erblicken soll, will ich als ein treuer Premier-Minister auch Premier im Tode seyn, und mich mit vergiftetem Konfekt tödten, denn so sterbe ich für's Vaterland einen süßen Tod. (Er weint.)

(Tartaglia tritt mit dem Hofrath Balthasar ein.)

Balthasar. Ist das höflich, daß man den Gesandten des großen Kilian so lange draußen stehen läßt unter den Bedienten und allerley Gesindel, die mit aufgerissenen Mäulern gaffen, als hätten sie in ihrem Leben noch keinen Hofrath gesehen? — Aber freylich mag's bey Euch keine solche Hofräthe geben, wie ich einer bin. — Ist das höflich? Ich merke schon, man muß euch Ombrombrosern Lebensart lehren. — Wetter! da ist ja auch die Prinzeßin. Na! — ich komm' noch einmahl, vielleicht sind Sie indeß klüger geworden, Prinzeßin! — viel Umstände mach' ich nicht, wenig Worte sind hinlänglich. Da draußen vor dem Thor steht meine liebe Majestät, der große Kilian,

und läßt fragen, ob Sie Sich, Prinzeßin, nunmehr entschlossen haben, ihn kurz und gut zu heyrathen? Sagen Sie ja, so habe ich Ihnen gleich als Draufgabe ein kleines Präsent, ein lumpicht Paar blanke Steine, nur sechs Millionen werth, die sonst an meines Herrn Nachtmütze saßen und für die Minister zwey Ordenszeichen vom goldnen Truthahn mitgebracht. Mein Herr kommt, und morgen ist Hochzeit; sagen Sie nein, so kommt er doch, aber mit dem blanken Schwerdt, das ganze Nest hier wird verbrannt und verwüstet, und Sie müssen ihm, mir nichts, dir nichts, folgen in sein Reich, und er macht Sie zu seiner Gesellschafterin in lustigen Stunden. — An Ringwechseln und Trauung ist dann gar nicht zu denken. — Nun, Püppchen! was gilt's, die Steinchen von der Nachtmütze blinkern dir in die Augen? — Nun! — soll er kommen, der Bräutigam? — Ich weiß auch nicht, wie man sich so zieren kann! Mein Herr ist reich und ein hübscher Sire von einnehmendem Wesen. Freylich ist sein Teint etwas dunkel — sehr brunett, aber seine Zähne sind desto weißer und ein Paar kleine funkelnde Aeuglein — bischen auffahrend zuweilen, aber dabey ein biedrer Deutscher, unerachtet er am Nil gebohren. — Ein treffliches Herz, aber beynahe für einen Soldaten zu weich, denn hat er in der ersten Hitze einen seiner Getreuen niedergestossen, so kann es ihm nachher oft in gewisser Weise fatal seyn. — Nun, wie stehts? — Antwort, Prinzeßin! — Ja oder Nein? —

Blandina (mit abgewandtem Gesicht.)

Wie kann ich tragen diese Schmach! — wie hören
des groben Unholds pöbelhafte Reden,
die gift'gen Stacheln gleich die Brust verwunden,
daß Lebens-Blut dem Innersten entrinnt.
Kann ich denn Worte finden, die gleich Blitzen,
den aufgeblas'nen Wicht zu Boden schmettern?
Und doch sind Worte nur die schwachen Waffen,
die mir das ungetreue Glück noch ließ.

Balthasar. Nun, was wird's? was soll das heimliche Gemunkel? — Antwort will ich, Ja oder Nein?

Amandus (tritt vor und packt den Balthasar.)

Da ist die Antwort, du gemeiner Schuft!
Du pöbelhafte Seele, fort mit dir!

Zu viel ward dir, Unwürdiger, beschieden,
Daß der Prinzeßin Antlitz du geschaut.
— — Fort mit dir! —

(Er wirft den Balthasar zur Thüre hinaus.)

(Mehrere der Anwesenden durcheinander.) Was? — den Gesandten zur Thüre hinauszuwerfen! — des Gesandten geheiligte Person! — ein Hofrath, der Püffe bekommt? — es ist wider das Naturrecht! — Naturrecht — Völkerrecht — Kriegsrecht — Hugo Grotius — die Pandekten — Kommt zum ewigen Frieden! — Nun sind wir verlohren. — War's nicht, als fiele schon ein Schuß? haben Sie einen bombenfesten Keller, Herr Nachbar? — Der Amandus muß arretirt werden — ausgeliefert werden dem Mohrenkönig! — greift den Amandus — er ist ein Staatsverbrecher — er prügelt Hofräthe — ein gefährlicher Mensch — niger est! — greift den Amandus — greift den Amandus! — (Sie stürmen auf den Amandus los).

Blandina (eilig vom Throne herabkommend und vorschreitend.)
Haltet! —
Es nahe niemand sich dem treuen Diener,
der mir das that, was einzig von der Schmach,
muthwill'gem stolzen Hohn mich retten konnte.
Nur nachgegeben hab' ich feigem Rath.
Nie hätte er mein Antlitz schauen sollen,
der Abgesandte jenes schwarzen Unholds —
Es war geschehn, doch als mit plumper Roheit
er pöbelhafte Reden übergeifernd,
die Fürstin schwer verletzte — waren Männer
denn nicht um sie versammelt? — waren's Taube,
die nicht der Rede Sinn verstanden, oder
Gebrechliche — gelähmt an Hand und Fuß,
Nicht von der Stelle sich zu rühren fähig?
Denn Keiner — Keiner wagte das zu thun,
Was Ehre — Liebe — Treue für die Fürstin
Geboten! — Seht! ein muth'ger Jüngling war's,
Der mit der Schmach die gleiche Schmach vergeltend
der Fürstin unerhörte Kränkung rächte.

Tartaglia. Erhabene Prinzeßin! Alles, was Sie da zu sagen belieben, zeugt in der That von großen heldenmüthigen Gesinnungen und es ist Jammerschade, daß Dieselben sich nicht wie eine zweite Johanna an der Spitze einer großen Armee befinden, um sogleich den Mohrenkönig auf's Haupt zu schlagen — aber jetzt! — Dieselben geruhen Lateinisch zu verstehen, — „Aut Caesar, aut nihil" könnte Dero Wahlspruch seyn, aber lieber Himmel! mit dem Caesar ist es nichts — mit dem aut auch nicht, bloß mit dem verdammten nihil sitzen wir in der Tinte und — ich rede in tiefster unterthänigster Ehrfurcht — bloß durch Dero allergnädigste Schuld! — Das Land sehnt sich nach einem Vater, Dieselben gehen aber in dem Abscheu dagegen so weit, daß sogar den Studenten verboten wurde, den Landesvater zu singen, wodurch die humaniora merklich gelitten. — Ich rede in tiefster unterthänigster Ehrfurcht! — Allerliebste milchweiße Fürsten haben Dero Hand begehrt und bloß um sie abzuweisen, wurde eine große Armee errichtet, die nun gestorben und verdorben. Jetzt kommt ein Mohrenkönig — er ist zwar hoch brunett — man könnte auf gewisse Weise sagen — schwarz, aber doch, wie der Herr Hofrath Balthasar äußerst richtig bemerkten, dabey von einnehmendem Wesen, denn er hat schon beynahe das ganze Land eingenommen. Das Land seufzt nach dem Vater, nach einiger Deßzendenz; wenn ich an die schwärzlichen Prinzchen denke, womit der Himmel den Staat segnen könnte, lacht mir das Herz im Leibe. Ich rede in tiefster unterthänigster Ehrfurcht! — Es wird wohl nichts übrig bleiben, als den König Kilian mit Dero zierlichem elfenbeinernen Händchen zu beglücken, und so das Land — ihre armen Unterthanen zu retten! — Bedenken Sie, erhabenste Serenissima! wie das einzige Wörtchen Ja von ihren Korallenlippen alles Elend endigt, und die tiefgebeugten aufrichtet, daß sie in Jubel hopsen! — Wollen Sie das aber nicht — ich rede in tiefster unterthänigster Ehrfurcht — so werde ich, freylich mit tiefem Schmerz, lediglich zum Wohl des Landes, mich Dero angenehmer Person bemächtigen und dieselbe ohne Weiteres der holden Kilianischen Majestät ausliefern müssen. — Ich rede in tiefster unterthänigster Ehrfurcht! — Dann giebts Hochzeit — weißgekleidete Mädchen überreichen das Carmen auf einem Atlaskissen, und die Schuljugend singt: Aller Gram sey nun vergessen! Ich dächte, theuerste Prinzeßin, Sie bequemten

sich im Guten, ehe die Revolution Sie beym Aermel erwischt und hinaus führt zum Mohrenkönig. — Ich rede in tiefster unterthänigster Ehrfurcht! — Sagen Sie Ja! Angebetete Prinzeßin!

Amand. Schändlicher ganz gemeiner Bösewicht!
Du wagst es ohne Scheu laut zu verkünden
den schwärzsten Unheil bringenden Verrath?
Muthloser feiger Schwächling wisse es,
ein böser Traum hat neckend dich gehöhnt!
Für Sie allein nur brennen aller Herzen,
und Tod für Sie gilt heil'ges Märtyrthum! —
O laß mich Fürstin! in dein Auge schauen,
der Himmelsblick entzündet den Gedanken
von kühner That, der längst im Busen glimmte.
In regem Feuer bricht sie aus, ihr Gluthstrom
wälzt sprühend hin sich über Feindes Schaaren,
und unter gehen sie in schmachvollem Verderben.
Nicht mehr der Morgenröthe goldnen Purpur
darf schau'n der frevelíche Sohn der Nacht.
Ja wenn er ruhet in dem Schooß der Mutter,
in ihre Rabenschwingen eingehüllt,
dann soll die Rache feur'ge Blitze strahlend
ihn treffen — ihn den schutzlos sie verließ.
Denn fliehen wird die Nacht vom Wahn bethört,
daß Phöbus schneller seine Rosse lenkte,
und früher aus dem Meer entstieg Aurora,
sein flammend Gold in Flur und Wälder streute. —
Wie höh'ren Geistes Ahnung hebt die Brust
des wilden Kampfs, des Sieges Himmelslust;
Fort dann zur That, in wenig Stunden
Entflieht der Mohr geschlagen — überwunden.

(Er verbeugt sich gegen Blandina und eilt schnell ab.)

Blandina. Pantalon! eile schnell dem Jünglinge nach — ich genehmige alles, was er wider den verhaßten Mohrenkönig unternimmt. Sorge, daß jeder, den er zur Ausführung seines Plans aufruft, sich willig seinen Befehlen fügt. —

Pant. (bey Seite) Lieber Gott! ich möchte doch, daß es nicht gerade der hübsche junge Mensch wäre, der sich so, mir nichts, dir nichts, dem Kilian zum Frühstück hingiebt. Denn zum Frühstück wird ihn der Kilian verspeisen und dann aus uns übrigen armen Teufeln sein Mittagsmahl bereiten.

(Er geht ab.)

Bland. Du aber, verrätherischer Tartaglia, der du gewagt, mir selbst zu drohen, sollst im tiefsten Kerker für deine böse Absicht büßen. Brighella, du vollführst meinen Befehl und stehst mit deinem Leben dafür, daß der Hochverräther nicht entkomme.

(Bey Seite.) Welch ein Vertrauen, welcher seltne Muth
durchströmt mein Innres! — Dieser Jüngling,
der nie das Schwerdt geführt, nur goldner Leyer
des Klangs geheimnißvolles Wunder
wohl sonst mit kunstgeübter Hand entlockte,
daß in den lieblich tönenden Akkorden
des Dichters Lied sich froher — kühner regte.
Der Jüngling, wie vom Heldengeist durchstrahlt,
verkündet Kriegesthaten, will befreyn
das Land von der verhaßten Brut — will tödten
ihn selbst, den Mohrenkönig Kilian!
Ein Engel scheint er mir, gesandt zu retten
mich von Verzweiflung, unerhörter Schmach!
Ich glaub' an ihn, er kämpft für mich, er siegt,
Zu sterben weiß ich, wenn der Glaube trügt.

(Sie geht mit dem Gefolge ab.)

Dritter Auftritt.

(Tartaglia, Brighella, ein Theil der Leibwache im Hintergrunde.)

Tart. Wache ich? — träume ich? — ich — der Minister, die Exellenz — der Ober-Zeremonien-Meister ohne alle Zeremonie als Hochverräther angeklagt — zum Kerker verdammt? — von dieser Prinzeßin, von diesem eigensinnigen unsinnigen Kinde?

Brigh. Beliebt es werthe Exellenz, so wollen wir uns in aller Stille nach dem Thurm verfügen.

Tart. Ha! — Brighella! — wir kennen uns nun schon gar geraume Zeit. Du warst von jeher mein Freund! Erinnere dich der goldnen Tage, als in Venedig zu St. Samuel uns die größten Wunder der Feenwelt aufgiengen, da waren wir miteinander lustig und gescheut. Neunhundert lachende Gesichter hingen an unsern Blicken, an unsern Worten. Mühselig und kümmerlich haben wir uns seitdem durch die Welt geschleppt, und ob wir gleich hie und da wirklich als existirende Personen gedruckt auf dem Zettel standen, glaubte doch Niemand an uns, ja ich fürchte sogar, daß eben heute schon viele ernsthafte Personen an uns gezweifelt. Wirfst du mich nun in den Thurm, gräbst du bey lebendigem Leibe mein Grab, so bedenke, daß indem der Spaß, mein Ich untergeht, das deinige baufällig wird und du selbst der besten Stütze beraubt in die Grube plumpst, die du mir bereitet. — Bedenke das, Liebster! und laß mich laufen.

Brigh. Werthe Exellenz! — Sie thun gar nicht gut, daß Sie mich an die alten Zeiten erinnern, denn, mit gütiger Erlaubniß! wenn ich an den seel'gen Deramo denke, den Sie durch das verrätherische „Crif Craf" — aus einem schätzbaren König in einen wilden Hirsch umsetzten, so, daß er durch den ekelhaften Körper eines schäbigten Bettlers wandern mußte, um zu einiger Menschlichkeit und zur Frau zu gelangen — wenn ich ferner mich der schönen Zemrede und des unglücklichen Sand erinnere — wenn ich endlich mir den König Millo und den Prinzen Jennaro ins Gedächtniß zurückrufe — Ja, liebste Exellenz! dann wird es mir ganz klar, daß sie seit uralter Zeit stets entweder ein Spitzbube oder ein Esel gewesen. — Kurz von der Sache zu reden! — es ist noch nicht Zeit, Hochzeit zu halten mit Rübenkompott, gerupften Mäusen und abgezogenen Katzen. — Sie müssen in den Thurm werthe Exellenz, es hilft kein Singen und kein Beten!

Tart. (die Hand an den Degen.) Was, verrätherischer Sklave, du wagst es? — weißt du, daß ich Minister bin? — Ober-Zeremonien-Meister, Exellenz?

Brigh. Lassen Sie den Degen nur stecken, mein Werther! Es ist jetzt alles in andern Schwung gerathen. Gesandte erhalten, wie unser gute Adolar diverse Streiche auf den H— Hofräthe fliegen zur Thüre hinaus, und es kann seyn, daß die Exellenz mit gnädigster Erlaubniß einige Püffe erhält, wenn sie nicht gutwillig in den Thurm

kriecht. Schauen Sie gefälligst dorthin. (Auf die Wache zeigend.) Es sind meine Untergebene, lauter liebe gute Kinder mit blanken Hellebarden und wenn ich rufe: Vorwärts marsch — zum Beyspiel: (laut rufend) Vorwärts marsch!

(Die Wache dringt auf den Tartaglia ein.)

Tart. Halt! — Halt! — Halt! — Ich gehe ja schon, aber fürchte meine Rache, Bösewicht! Morgen ist Kilian Herr des Landes, und dann bist du verlohren. Im Triumph werd' ich aus dem Kerker geführt, und laut wird es der Welt bewiesen, daß du, grober Flegel! weiter nichts bist, als eine verfehlte Idee, ein lamentabler Spaß — ein Nichts das sich auflöset in Nichts!

Brigh. Morgen ist nicht heute — wo Sie morgen sitzen werden, Exzeellenz, weiß ich nicht, aber heute müssen Sie in den Thurm.

(Brighella geht mit der Wache, die den Tartaglia umringt, ab.)

Vierter Auftritt.

(Wildverwachsene Parthie eines englischen Parks mit einem Einsiedlerhäuschen an der Seite, vor dem ein steinerner Tisch steht.)

Roderich tritt auf.

Ha! — bin ich! — leb' ich? — atm' ich noch? — Wohin
trieb mich Verzweiflung, Wahnsinn — Raserey
verschmähter Liebe? — noch nicht abgeworfen
des Lebens Bürde? — noch des Schmerzes Stachel
tief in der Brust daß Herzblut ihr entquillt?
Doch hier soll Liebesqual so laut sich künden,
daß von dem Ton die zarte Luft verwundet,
sich krampfhaft kräuseln soll in Sonnenstäubchen;
daß selbst der Quellen, duftger Büsche Flüstern
verstummen soll! In furchtbar todter Oede
darf nichts mehr leben als der Liebe Schmerz!
Blandina will ich rufen — schreyen — brüllen.
Und wie des Donnrer's Hammer schlägt der Name
an jene schwarzen Felsen! — dann geweckt
aus tiefem Schlaf erwachen ihre Stimmen
und rufen dumpf Blandina! — wie der Tod,
wie das Entsetzen selbst erklingt der Name

der Grausamen, der Feindinn treuer Liebe.
Des Frühlings buntgefiedert luftges Heer,
der Liebe Sänger, Nachtigallen stürzen
verstummt im Tod' von den laublosen Aesten,
denn wie des Winters eis'ger Todesstarrkrampf,
traf die Natur das Schreckenswort Blandina!

In wilde Einsamkeit,
Weit weit
Bin ich getrieben
Von Liebesqual!
Doch überall,
Wo ich geblieben,
Nur Sie! Nur Sie!
Ach nie! Ach nie!
Kann ich Sie vergessen,
Kann weder trinken noch essen,
Muß vergehn, verschmachten,
Muß beständig trachten
Nach ihr! Nach ihr! — Muß klagen,
Den Blumen, den Büschen sagen,
Was ich leide für Pein,
Bis vergangen wird seyn
Mein Stimmlein,
Und mich decket ein Stein!

Nicht Speis und Trank soll diese Zunge letzen,
Nur Schmerz soll nähren meiner Liebe Schmerz;
Bis die Verzweiflung drängt den Stahl zu wetzen
Und zu durchbohr'n dies hoffnungslose Herz.
Das Aechzen nur, das Klaggestöhn der Eulen
Beweint des Dichters Marter — seinen Tod,
Den Wandrer schreckt das ahnungsvolle Heulen,
Das brausend durch die Luft ihm Unglück droht.

Doch bald verkünden bange Traumgestalten
Ihr, der Tyrannin, selbst mein Misgeschick;
Des Treuen Seufzer, ach! die längstverhallten,
Sie kehren nun in ihre Brust zurück.
Dort mahnen sie all' die verlohrne Tage,
Der Lust, die ihr das frohe Leben bot,
Und trostlos an der Freuden Sarkophage
Klagt die Tyrannin dann in Liebesnoth!

Ha, schon durchbeben
die Schauer des Todes
den blutenden Busen.
Zerrissen von Qualen
von Wahnsinn, Verzweiflung!
Hinab in den Orkus —
Blandina — Blandina!
Ha! — Seufzer des Todes!
Blandina — Blandina!
Ha, Todeskampfs Röcheln!
Blandina — Blandina!
Ha, wüthende Rache!
Ha, rächendes Wüthen!
Ha —

Ich weiß aber auch gar nicht, wo heute der Truffaldin mit dem Frühstück bleibt. Der Atem geht mir in der That beynahe aus, wenn ich nicht gleich etwas Consistentes, Stomachales zu mir nehme! Truffaldin — he! Truffaldin.

(Truffaldin guckt furchtsam und verstohlen hinter den Büschen hervor.)

Ich glaube gar, er vergißt mich heute ganz? — Das fehlte noch! Nachdem ich mich auf höchst vortreffliche Weise der Verzweiflung überlassen, bin ich hungrig und durstig geworden. Truffaldin, he Truffaldin!

Truffaldin (tritt mit einem Flaschenkorbe und einer zugedeckten Schüssel schüchtern aus dem Gebüsch.) Darf ich denn, gnädiger Herr! darf ich denn Dero verzweifelte Begeisterung unterbrechen?

Roderich. Du hörst ja, daß ich dich rufe, es ist ja die Frühstücksstunde.

Truffaldin. Aber nur noch gestern, als ich zur selbigen Zeit mitten in Dero Verse hineintrat, beliebten Sie mich für diesen Tritt mit mehreren Tritten zu regaliren, und so meint' ich, daß vielleicht heute ebenmäßig —

Roderich. Narr! Du mußt es dem Geist meiner Verse anmerken, wenn er sich nach des Leibes Nahrung und Nothdurft sehnt. — Setze das Frühstück auf.

Truffaldin (deckt eine Serviette auf den steinernen Tisch und setzt die Schüssel, eine Flasche Wein, Glas u. s. f. auf.) Der Herr Mundkoch hat heute köstliche Koteletten mit einer angenehmen Sardellensauce bereitet, er meinte, das sey rechte Nahrung für einen einsiedlerischen Dichter — sowie auch der Drymadera —

Roderich. Er hat Recht! — Vorzüglich nach der Verzweiflung Magenstärkend. (Er ißt und trinkt mit vielem Appetit.)

Truffaldin. Wie lange denken Sie denn noch in dieser wilden schauerlichen Gegend sich der menschlichen Gesellschaft zu entziehen?

Roderich. So lange meine Verzweiflung und das gute Wetter anhält.

Truffaldin. Es ist aber auch in der That eine recht liebe Einsamkeit — so bequem gelegen, gleich hinter dem Schlosse der Prinzeßin, und so allerliebst gemacht, man möchte gleich alles auf die Tafel stellen. — Die Berge — das rauschende Wasser — die Grotten. — Aber, gnädiger Herr, Unrecht ist es doch, daß Sie sich der Welt so ganz entzogen.

Roderich. Die Dichter lieben die Einsamkeit, daher wählen sie im Sommer gern Landhäuser, Parks, Thiergärten und dergl. zu ihrem Aufenthalt.

Der Dichter ist sich selbst die ganze Welt,
Er faßt sie auf im reinen Strahlenspiegel,
Den in dem Innern ihm sein Geist geschliffen.

In dieser wilden Einöde leb' ich ganz der göttlichen Begeisterung meiner Liebe — meines Schmerzes — meines Wahnsinns und ich kann überzeugt seyn, daß vor fünf Uhr Nachmittags, zu welcher Stunde die Spaziergänger sich einzufinden pflegen, mich Niemand stört.

Blandina! göttlich Weib! welch himmlisch Sehnen
Durchbebt die Brust — ein qualvoll wonnig Wähnen
Reißt mich empor mit magischer Gewalt,
Sie ist's — ich schau' der Theuern Luftgestalt!

(Er trinkt.) Der Drymadera könnte besser seyn, gar kein Feuer — matt! — Die Koteletten waren ziemlich, aber in der Sauce zu wenig Moutarde, kein vinaigre a quatre voleurs. — Du kannst es dem Mundkoch sagen, daß ich das liebe!

Truffaldin (bey Seite.) Ein lieber absonderlicher Herr, der Herr von Roderich. Da lamentirt er über verschmähte Liebe und Schmerz und Verzweiflung und Todesnoth und hat dabey einen Appetit, daß mir das Wasser im Munde zusammenläuft, wenn ich ihn essen sehe! — Hat die Prinzeßin Blandina auf der Zunge und will doch Senf und Diebsessig kosten.

Roderich. Was murmelst du Truffaldin?

Truffaldin. Ach, es war nichts — in der That gar nichts, das werth wäre, anders als in den Busch hineingesprochen zu werden, der sich das gefallen lassen muß.

Roderich. Ich will es aber wissen.

Truffaldin. Der Mund nahm sich gleichsam heraus zu betrachten, so daß das Auge nothgedrungen in Worte ausbrach! — aber —

Roderich. Kein unsinniges Geschwätz — was sagtest du hinter meinem Rücken?

Truffaldin (mit vielen Bücklingen.) Wenn Sie es denn gebieten, so will ich in tiefster Unterthänigkeit — unmaßgeblich — doch mit gehöriger Salvirung meiner Extremitäten — wenn — etwa — von wegen der Fußtritte, die Ew. Gnaden Dero Versen entziehen könnten, wodurch diese denn nun offenbar einige Lahmheit —

Roderich. Wird es bald?

Truffaldin (bey Seite.) Wenn er mich prügelt, lauf' ich aus der Einsamkeit, große Pakete von meines Herrn Versen unter den Armen, die verkaufe ich den Käsekrämern, befördere so den guten Geschmack, indem ich gemeinen Käsen einen vornehmen Beyschmack gebe, und schaffe mir einen Zehrpfennig. (Stark Atem holend — laut.) Nun will ich Alles — Alles sagen! — Ew. Gnaden, mein gnädiger Herr, haben solch ein gränzenlos amikables Air im Essen, daß ich es wagte, mich im

Innersten darüber zu ergötzen und zu erfreuen! Ach Gott, wenn Sie so ein Kotelettchen nach dem andern auf die angenehmste Weise verschwinden ließen, wenn Sie so ein Gläschen Madera nach dem andern hinabzuschlürfen geruhten — das Herz sprang mir vor Freuden hoch auf. Dero Appetit war so appetitlich, daß ich selbst — doch am mehrsten war ich höchlich darüber erfreut, daß Ew. Gnaden meine unterthänige Besorgniß so ganz zu Schanden machten. Eben als ich mit dem Frühstück auf dem Wege war aus der Hofküche, hört' ich Dieselben schon aus der Ferne erschrecklich lamentiren. Dergleichen bin ich nun zwar schon gewohnt, als ich aber näher kam, hört' ich zwar in ganz angenehmen aber doch fürchterlichen Worten Dinge, die mir das Haar sträubten. Ew. Gnaden wollten hinführo nichts weiter genießen, als einigen Schmerz — durchaus schnöde Kost, die der Mundkoch der Prinzeßin niemahls servirt, da er es höchstens zu Thränen bringt, die der Zucker über Backwerk gießt. Dann wollten Ew. Gnaden endlich ein Klappmesser wetzen, und sich das Herz durchbohren — Sie röchelten schon im Todeskampfe und riefen ganz erbärmlich: Blandina, Blandina! — Mein Jammer war unbeschreiblich, bis mich Ihre Sehnsucht nach dem Frühstück wieder aufrichtete. Nun komme ich hervor, finde Sie frisch und gesund — nun noch der erstaunliche Appetit dazu — kurz! — ich bin in heller, herrlicher Fröhlichkeit überzeugt, daß, so wie es mit der ganzen schauerlichen Einöde und Einsamkeit ein angenehmer Spaß ist, auch Dero Verzweiflung, Dero gnädiger Wahnsinn — Dero inbrünstige Liebe zur Prinzeßin Blandina nur gleichsam ein angenehmer Schnörkel — so ein —

Roderich (springt entrüstet auf.) Was? — Esel! du wagst es, an der Wahrheit meiner Gesinnungen zu zweifeln? — an der Wahrheit meiner Liebe zur göttlichen Blandina?

Truffaldin. Nicht im mindesten, nicht im mindesten, ich meinte nur —

Roderich. Wahr und ächt aus dem Innersten heraus kommen die Empfindungen für die Prinzeßin, denn in ihnen ruht meine Poesie, und diesen poetischen Strom, der aus dem Innersten sprudelt, aufzufassen, ja ihn zu verdichten zum Krystall, in dem sich die glänzenden Gestalten meiner Fantasie hell und farbigt abspiegeln, ja! daß ich mit kräftiger Faust den Bogen spanne wie der fernhintreffende Apollo und

meine Verse wie des Blitzes Pfeile fortschleudere — dazu kräftige ich mich — deshalb esse ich Koteletten mit Sardellensauce und trinke Drymadera!

Truffaldin. Also lieben Ew. Gnaden die Prinzeßin wirklich? — wünschen eine unmaßgebliche Verbindung?

Roderich. Die göttliche Blandina ist meine Muse, meine Liebe zu ihr eine poetische Idee, die in tausend Strahlenbrechungen in meinen Liedern den Glanz und Reichthum der Poesie verbreitet und die Gemüther entzündet. Unbezweifelt rührt am Ende mein Schmerz, meine Verzweiflung die Stolze und ich werde über kurz oder lang regierender Fürst von Ombrombrosa, wiewohl dann Blandina weder meine Muse noch meine poetische Idee bleiben kann, denn zu beyden ist eine Frau nicht tauglich.

Truffaldin (Roderich zu Füßen fallend.) Ach, gnädiger Herr! Unvergleichliche Durchlaucht in spe — Wenn Sie nun dasitzen auf dem rothen Sammtstuhl und mit dem Szepter in der Faust, Land und Leute regieren nach Herzenslust — wollen Sie denn nicht dem treusten Diener — so ein Ministerstellchen dächt' ich und einen tüchtigen venetianischen Wurstkram dabey, das könnte schon den Mann nähren! — Alle meine Würste wollt' ich in Dero angenehme Sonnettchen —

Roderich (entrüstet.) Kerl! bist du rasend? (gelassen) Doch stehe auf und erzähle mir das Neueste, was du in der Hofküche vernommen. Was macht Blandina? hat sich beym Dejeuner kein neuer Nebenbuhler eingefunden? — hat sie nicht diesem — jenem freundliche Blicke hingeworfen? So etwas wäre mir jetzt gerade Recht, denn ich brauche vor Tische noch einige Verzweiflung, ja sogar einige Raserey könnte nicht schaden. Nach Tische kann dann mit Nutzen stiller hinbrütender Liebesschmerz, sentimentale Schwärmerey eintreten.

Truffaldin. Ach, gnädiger Herr! — Am Hofe sieht es gar bunt und gefährlich aus. Der Mohrenkönig Kilian hat einen plebejen Hofrath als Abgesandten zur Prinzeßin geschickt, den hat der junge Monsieur Amandus zur Thüre hinausgeworfen, darauf ist in der Person des Ministers und Ober-Zeremonien-Meisters Tartaglia eine fürchterliche Revolution ausgebrochen und hat die Prinzeßin beym Aermel erwischen und hinausführen wollen zum groben Mohren-

könig, das aber hat der Monſ. Amandus nicht gelitten, ſondern verſprochen, gleich nach dem Abendſeegen ganz allein herauszuwandern und den hunderttauſend Mohren, die vor Ombrombroſa im Lager ſtehen, mit ſeinem Couteau de chasse die Köpfe abzuſäbeln, wie man ein Feld abſichelt. Blandina zweifelt keinen Augenblick, daß dieſer ſinnreiche Anſchlag durchaus gelingen werde und man ſpricht, daß ſie dem lieben tapfern Monſieur gleich nach vollendeter That Herz und Hand geben wird, ſo daß in kühler Nacht zurückkehrend, er ſich gleich, nachdem er nur das Mohrenblut abgewaſchen, ins Ehebette legen kann und keinen Schnupfen befürchten darf.

Roderich. Was höre ich? Amandus, der Chitarriſt? der erbärmliche hochmüthige proſaiſche Liederling, der zu meinen göttlichſten Gedichten nie eine Melodie finden konnte, der nie meine wohlklingendſten Verſe ſingen wollte? der verſpricht Heldenthaten? der ſoll Blandinens Hand gewinnen — der göttlichen? Vor der Hand habe ich Stoff genug zur Verzweiflung und zum Wahnſinn! — Doch da der Anſchlag offenbar unſinnig iſt, inſofern dem hochmüthigen Amandus nicht Geiſter helfen, die nur ſelten mit Wirkung zu brauchen, auch überhaupt teufelmäßig ſchwer zu behandeln ſind und alſo es voraus zu ſehen, daß der König Kilian die Prinzeßin und den Amandus beſiegen wird, ſo laufe ſchnell und erkundige dich, wo und wie weit der Mohrenkönig ſteht und anzutreffen iſt, damit ich noch zu rechter Zeit zu ihm übergehen und meine Dienſte als Hofpoet anbieten kann. Ich werde denn gleich die nöthigen Siegeshymnen auf den Einmarſch des Mohrenkönigs in Ombrombroſa anfertigen und den Kilian ſehr loben, für jetzt will ich verzweifeln und mich deshalb tiefer in die Einöde, das heißt in die zwanzig Schritte von hier gelegene ſchauerliche Felſenparthie begeben. Dort will ich was weniges rhythmiſch brüllen. (Er iſt im Abgehen, Truffaldin will das voll eingeſchenkte Glas ergreifen, Roderich kehrt ſchnell um.) Ach! — bald vergeſſen. (Er leert das Glas und will von Neuem abgehen.)

Truffaldin (ihm nachrufend.) Gnädiger Herr! — Gnädiger Herr!

Roderich (umkehrend.) Was ſoll's?

Truffaldin. Ach, gnädiger Herr! — ich wollte bitten — wenn Sie meinen unſäglichen Eifer für Dero würdige Perſon, vorzüglich wegen des Sammtſtuhls — der Miniſterſchaft — des Wurſtkram-

nicht übel deuten wollten — ich hätte so eine Idee! — einen unmaßgeblichen Vorschlag —

Roderich. Nun, was ist es, was ist es? — Die Zeit vergeht, bald kommt die Mittagsstunde heran, und ich bin nicht bis zur Raserey gediehen. —

Truffaldin. Sehn Sie, gnädiger Herr, ich habe von einem würdigen Manne guter Herkunft, nämlich vom seeligen Don Quixote gelesen; der wollte es aus Liebe zu seiner Dulcinea von Toboso, die eigentlich auch nur eine poetische Idee war, dem Ritter Amadis von Gallia nachthun. So wie dieser auf dem Felsen Armuth als Dunkelhübsch allerley tolle Streiche verführte, so zog auch der Ritter Don Quixote in einer wilden wüsten Gegend vor den Augen seines treuen Sancho Pansa sich ganz fasernackt aus, und schoß einige Purzelbäume, welches Sancho Pansa nachher der geliebten Prinzeßin Dulcinea gehörig rühmen sollte. Wie wäre es, wenn Sie jetzt, gnädiger Herr! nach dem erhabenen Beyspiel jener würdigen Männer so vor meinen Augen Ihren Schlafrock und Ihre liebe Höschen ablegten und einige anmuthige Purzelbäumchen gnädigst versuchten. Ich würde das als Ihr treuer Sancho mit vieler Wirkung in der Hofküche erzählen. Was gilt's, wir spielen dem Amandus einen Streich und das Fürstenthümchen fällt, mir nichts dir nichts, in Ihre Tasche, noch ehe es der Mohrenkönig Kilian wegbrennt, denn der Hofmundkoch ist ganz vertraut mit der Oberhof—

Roderich (ihn entrüstet unterbrechend.) Du bist ein verdammter Hasenfuß! (Er eilt fort und man hört ihn gleich darauf brüllen.)

Truffaldin (nach einer Pause.) Wären der Prinzeßin Blandina nicht vielleicht seine Purzelbäume lieber gewesen als seine Verse? — Stoff zur tiefsinnigsten Betrachtung. — Ehe ich aber in die Tiefe dieser Betrachtung hinabsteige, will ich mich in jenes Einsiedlerhäuschen bis auf den Grund vertiefen und sogleich ein paar tüchtige Stöße von meines Herrn Versen zusammenbinden. Bis Mittag bin ich über die Gränze, weil ich nicht Kilianisch werden will und mein Herr mir den Wein vor der Nase aussäuft.

(Er geht in das Einsiedlerhäuschen.)

Fünfter Auftritt.

Amandus tritt von der Seite ein.

Welch' ein neues Leben gieng mir auf! — Dunkle Stimmen, die in meinem Innern tönten, wehen nun in freudigem lauten Gesange durch Flur und Wald, und verkünden ein wunderbar Geheimniß, das sonst in meiner Brust ruhte wie ein tödtender Schmerz! — Es ist mir als verstehe ich jetzt erst mein Saitenspiel, das oft wie im bewußtlosen Traum von meiner Hand berührt in seltsamlichen wonnevollen Ahnungen erklang. — Und doch kann ich es nicht mit Worten sagen, was herrlich und glänzend wie mit tausend goldnen Sonnenstrahlen mich umleuchtet, ja was so verständlich mir die Blumen, die Gebüsche, die Quellen zulispeln. — Nie gedachte, nie empfundene Melodien, aber wie in einem einzigen überschwenglich herrlichen Ton zusammenstrahlend durchbeben mein Innerstes und ist nicht dieser Ton, von dem erfüllt meine Brust in unnennbarer Sehnsucht brennt, Sie — Sie selbst? — Alle schelten mich thörigt und vermessen, daß ich, der ich nie verstand die Waffen zu führen, mit dem ungeschlachten Mohrenkönig Kilian zu kämpfen mich unterfange und weissagen mir den Tod; aber giebt es denn wohl für mich nur irgend eine Gefahr? — Seitdem ich durch Sie — in Ihr — mein wahres Seyn, den höheren Geist in mir erkannt habe, weiß ich, daß der Gesang nicht außer mir wohnt, sondern ich selbst bin der Gesang und der ist unsterblich! — Zerschlägt Kilian das Instrument, so wird der darinn wie in ein enges Gefängniß gebannte Ton frey und licht daher schweben und ich werde in ihr — Sie selbst seyn. Eben so wenig wie die Luft kann Kilian den Geist, der mein Ich — der der Gesang ist, verwunden oder tödten. So wie Sie die unaussprechliche Sehnsucht der Liebe ist, die wie der Athem des Lebens meine Brust hebt, so werde ich dann selbst das Lied seyn, das emporquillt aus den Saiten, die ihre Schwanenhand berührt! — Ja! in den aufschwellenden Tönen des Liedes, das von ihren rosigen Lippen strömt, werde ich von meiner Liebe, von meiner Sehnsucht singen. —

Brighella hat mir gar viel von seinen listigen Anschlägen gegen das Heer der Mohren gesagt, mag er seinen Weg verfolgen, muthig schreite ich fort auf dem meinigen, der mich zum gewissen Siege führt!

(Truffaldin kommt mit zwey ungeheuern Papierstößen unter den Armen aus dem Einsiedlerhäuschen.)

Truffaldin. Ey, mein Himmel, da ist ja der junge Held, Monsieur Amandus mit einem ungeheuern Schwerdt an der Seite! — Er sieht recht martialisch aus und wenn ihm der Bart gewachsen ist, kann er ganz getrost unter die Leibhusaren gehen.

Amandus. Wer bist du, seltsamer Geselle?

Truffaldin. Sollten Sie mich denn nicht kennen, allerliebster heldenmüthiger Monsieur? — sollten Sie mich niemahls in der Nähe des Hofes erblickt haben? — Ich bin ja der Diener des Herrn Hofpoeten Roderich, der sich zwanzig Schritte vom Schlosse in die wilde Einöde begeben, um über die Grausamkeit der Prinzeßin Blandina gehörig zu jammern. Er liebt die Prinzeßin unendlich, seine Verse, vergangene und zukünftige aber noch viel mehr und um diese mit seiner werthen Person zugleich zu erhalten, will er zum König Kilian übergehen und Siegeshymnen singen. — Ich meines Theils will nicht Kilianisch werden, sondern mich im Stillen der Tugend widmen und der göttlichen Poesie, weshalb ich der Begeisterung wegen einen Schnaps- und Wurstladen anlegen und gleich selbst mein bester Kundmann werden will.

Amandus. Was trägst du aber denn für schwere Last?

Truffaldin. Einige vergangene Verschen meines gewesenen Herrn zur Belehrung — zur Erbauung — zur Erhebung — zur Verbereitung des guten Geschmacks, da ich sie in kleinen Portionen meinen Cervelatwürsten beyfügen und den Käufern in den Kauf geben will — Gehorsamst aufzuwarten!

Amandus. Nach deiner Kleidung, deinem droll'gen Wesen,
Scheinst du mir wirklich wahrer leichter Scherz.
In tiefem Ernst schreit' ich zu ernster That,
Doch in der dunklen ahnungsvollen Tiefe,
Aus der dem Magus gleich mit kräft'gem Zauber
Der Dichter seltsame Gestalten lockt,
Daß sie, Trugbilder zwar, doch hell und farbigt
Vom höher'n Geist beseelt gar seltne Lust
Dem Glaubigen bereiten — In der Tiefe
Da gatten Ernst und Scherz sich willig, wandelnd
Auf einer Bahn, erreichend gleiches Ziel.
Darum Geselle! — frisch! — wirf ab die Bürde,

Die ird'scher Tand nur nach der Erde strebend
Dich selbst zur Erde beugt, den leichten Schritt
Den du gewohnt, nur hindert! — wirf sie ab!
Sey du mein Knappe! — wie ein muntres Liedchen,
Das sich an ernste Weisen neckisch hängt,
Sollst du mir folgen in den Kampf. — Den Mohren
Trifft bald zum Tode meines Geistes Macht.
So komm denn lust'ger Spaß die That zu schauen,
Du kannst dem Ernst, der Ernst kann dir vertrauen.

(Er geht ab.)

Truffaldin. Wie bin ich doch so wunderlich an diesen blutjungen Helden gerathen, der soeben erst fertig worden, noch ganz blank und neu! — Aber ich glaube, es ist mehr an ihm, als an dem Hofpoeten und erlegt er den Kilian, so ist mein Glück gemacht. Der junge Mensch hat mich ordentlich in Rage gesetzt, und ein glücklicher Coup könnte mich bis zur Courage bringen. — Ein Paarhundert Schrittchen davon will ich dem Kampfe mit einer Standhaftigkeit, mit einer Bravour zuschauen, daß Niemand mehr an meiner Tapferkeit zweifeln soll. — Die Bündel hier werfe ich in den Bach und sind es Verse nur von einigem Gewicht, so werden sie schnell untersinken.

(Er wirft die Bündel hinter dem Gebüsch in den Bach, tritt dann weiter vor und spricht pathetisch.)

So will ich nur zum Spaß die That denn schauen,
Wird's Ernst, so kann ich schneller Flucht vertrauen!

(Er folgt dem Amandus.)

Sechster Auftritt.

(Freye Gegend. Im Vordergrunde das prächtige Gezelt des Mohrenkönigs Kilian, hinten das Lager der Mohren.)

Kilian, eine riesenmäßige dicke Figur mit der Krone auf dem Haupt, aus einer langen Pfeife Tabak rauchend, tritt mit dem Hofrath Balthasar im Gespräch ein; hinter ihnen Gefolge von Mohren, von denen einer ein großes Glas, ein anderer mehrere Flaschen, der dritte Kilians Scepter trägt.

Kilian. Er ist gewiß wieder einmahl ein Esel gewesen, Hofrath! und hat den ganzen Brey verdorben mit seiner dummen Weise.

Balthasar. Sie wollen auch stets allein alle Weisheit gefressen haben, Majestät! und doch bedürfen Sie, so wie der ganze Hof, immer

Rath, weßhalb Sie mich zum Hofrath gemacht haben; ich thue meine Pflicht und laſſe es nie an der gehörigen Grobheit mangeln.

Kilian. Sieht er! — mit ſeiner Grobheit iſt es nun ganz und gar nichts, denn es fehlt ihr immer die gehörige Dicke, da kann er was von mir lernen. Er iſt gegen mich nur ein dünnes kleines Knäbchen, dem es ſchon recht iſt, wenn ihm einmahl die Ohren gewaſchen werden. Hat er denn der Prinzeßin die Diamanten gezeigt?

Balthaſar. Freylich! und ausdrücklich geſagt, daß Sie ſelbſt die Kleinodien an der Nachtmütze getragen haben, aber das dumme Volk hat gar nicht darauf geachtet.

Kilian. Weil er das Ding mit den Diamanten auch recht dumm gemacht haben mag, wie gewöhnlich! — Nun! — morgen ſoll's mir die Prinzeßin, wenn ſie meine Frau geworden, ſelbſt erzählen, und wenn ich denn nun erfahre, daß er ein Maulaffe geweſen, ſieht er, ſo ſoll — (Er ſchwingt die Tabacksſpfeife.)

Balthaſar. Ach — für die Pfeife fürcht' ich mich auch noch nicht — machen Sie ſich nur nicht ſo breit, Sie ſind ſo ſchon breit genug, Majeſtät! — Warum haben Sie denn nicht gleich die Armee in die Stadt geſchickt, um die Prinzeßin holen [zu] laſſen, wie ich es gerathen?

Kilian. Halt er's Maul und ſchwatz' er nicht in's Gelag hinein. — Ich bin heute nicht zum heyrathen disponirt! — Morgen iſt auch ein Tag.

Balthaſar. Aber mir ahnet's, daß bis Morgen allerley dazwiſchen kommen wird.

Kilian. Ich glaube gar, er unterſteht ſich, Ahnungen zu haben? — Sieht er, Hofrath, wenn ich merke, daß er außer ſeiner Tölpeley auch noch von dummen Aberglauben beſeſſen iſt, ſo laſſe ich ihn ſtehenden Fußes zum Lande hinauswerfen. Ich glaube, er wäre im Stande, durch ſeine Tollheit mein Volk und die zarte hoffnungsvolle Jugend zu berücken!

Ein Mohr (eintretend.) Es iſt ein Menſch draußen, der die Majeſtät ſchauen will und unerachtet er in einem Cabriolett bey den Vorpoſten ankam, ſagte er doch, er ſey ein Überläufer aus den Staaten der Prinzeßin Blandina.

Kilian. Merkt er, Hofrath, wie das Volk dem künftigen Landesvater zuläuft? Vielleicht ist es schon gar der Bürgermeister von Ombrombrosa mit den Schlüsseln des Landes. — Er mag nur immer hineintreten.

(Der Mohr entfernt sich.) — Meinen Scepter! (Er giebt die Tobackspfeife dem Mohren, der den Scepter trägt und nimmt den Scepter, indem er sich gravitätisch vor des Zeltes Eingang stellt.)

Siebenter Auftritt.

(Roderich tritt ein von zwey Mohren begleitet.)

Kilian. Nun! — Was will er? — Wer ist er? Hat er die Schlüssel des Landes bey sich?

Roderich. O Majestät! — großer König! zu schwer würden diese Schlüssel seyn, um an meines Rockes Hintertheilen zu prangen, wo nur sonst ein goldnes Schlüsselchen der geheimsten Kammer meiner Prinzeßin neckisch an einem Schleifchen baumelte, denn mit Erlaubniß, ich war Blandinens geheimer Kammerherr.

Kilian. Hofrath? — ich glaube, der Kerl ist verrückt, er prahlt mit 'nem fatalen Amte — er schneidet auf. Ist denn das 'ne alberne stolze Sitte am Ombrombroser Hofe, daß man goldne Schlüssel zum —

Balthasar. Ach, schwatzen Sie doch nicht solch ungewaschenes Zeug, Majestät! — Fragen Sie nur den Menschen ordentlich, wer er ist? —

Kilian (barsch.) Wer ist Er?

Roderich. Großer König! ich nenne mich Roderich, ich biete Ihnen, wohlwollender Sire! meine Dienste an, um Dero Siege zu verkünden, denn außer dem vorher bemerkten Amte war ich Hofpoet der Prinzeßin Blandina und wünsche nun den gleichen Dienst bey Ihnen, großer majestätischer König! anzutreten.

Kilian. Poet? — Hofpoet? — Was will er damit sagen? — Was ist das eigentlich?

Roderich. Poet! — auch Dichter sonst nach deutscher Sprache,
Ein wunderlich geheimnißvolles Wesen! —
Im Purpur der aus fernem Geisterlande
Hinüberstrahlt erscheint ihm die Natur,
Erscheint ihm Alles, was sein Aug erfaßt.

Das arme dürft'ge Leben glanzlos sonst,
Fahl — erdigt — lautlos ohne Farbenjubel,
Geht ihm dann auf in hellen lichten Klängen.
Wie im Krystall des silberklaren Baches
Sich magisch Wolken, Büsche, Blumen spiegeln,
So spiegelt sich auch die Natur, das Leben,
Im Geist des Dichters ab — Ein Zauberschimmer
Blitzt über alles hin in kleinen Wellchen,
Die wie im Spiel sich ineinander kräuseln.

So ging auch mir das Dichterleben auf.
Mein Aug erfaßt' das ferne Geisterreich,
Romant'schen Putz geb' ich dem, was ich sehe.
Auch du, mein guter Sire! bist nicht Kilian,
Bist nicht der furchtbar starke Mohrenkönig —
Nein! — nur ein herrliches poet'sches Bild,
Erreicht durch kühnen Flug des regen Dichters,
Du bist —

Kilian (ihn im höchsten Zorn unterbrechend.) Was? — er unverschämter Kerl? — ich wäre kein Kilian? — kein Mohrenkönig? nur ein Bild? gleichsam eine Mahlerey? — Lug und Trug? — J so soll doch das Wetter drein schlagen! (Er prügelt den Hoefpoeten stark mit dem Scepter, der Hofpoet entflieht schreyend: Erbarmen! Erbarmen! — ich nehme alles zurück — ich bin kein Poet — kein Dichter ꝛc. — Kilian verfolgt ihn bis außerhalb der Scene.)

Kilian (zurückkehrend, keuchend und athemlos.) — Nun — der — soll — daran — denken — mich — für — ein Bild anzusehen! — Hofrath! trockne er mir einmahl den Schweiß von der Stirne!

(Der Hofrath thut es, muß sich aber auf den Fußspitzen erheben, um an Kilians Stirne hinaufzureichen, er stolpert und stößt dem Kilian die Krone vom Kopfe.)

Kilian. Er ist aber auch ein recht ungeschickter Tölpel, Hofrath! er kann nicht das mindeste zum Wohl des Staats ausrichten, ohne eine Flegeley zu begehen.

Balthasar. So kann er selbst für's Wohl des Staats arbeiten und sich den Schweiß abtrocknen, Majestät! (Er wirft ihm das Schnupftuch, das er von ihm empfing, wieder zu.)

Kilian. Ja das geht auch! (Er wischt sich die Stirne ab, die Mohren setzten ihm wieder die Krone auf.) Jetzt will ich von meinen Geschäften ausruhen und versuchen, in wiefern ich noch an den morgenden Einzug in Ombrombrosa etwas weniges denken kann. Man bringe mir einige Flaschen Doppeltbier und ein halbes Pfund geschnittenen Rollenknaster in mein Zelt. — Hofrath, leg' er sich aufs Ohr und sey er morgen vernünftiger — Gute Nacht ihr Flegel allzumahl! —

(Er geht Tabackrauchend ins Zelt, das sich hinter ihm schließt.)

Balthasar. Wenn der Kilian nicht solch ein ehrlicher Mann wäre und solch ein vortreffliches Herz hätte wie alle Grobiane, der Teufel hielte es bey ihm aus.

(Er geht mit den Mohren ab.)

Zwischenscene hinter dem Theater.

Der Regisseur. Herr Maschienist ziehen Sie die Glocke zum Nachtmachen.

Der Direktor. Was ist das? jetzt soll es mit einem Mahl Nacht werden? — Das stört die Illusion — vor ein Paar Minuten hat der Dichter Roderich ja erst in der Einöde gefrühstückt.

Der Reg. Es steht aber so im Buche.

Der Direkt. So ist das Buch unsinnig — das Stück ohne alle Theaterkenntniß geschrieben. Dieser Akt müßte nothwendig bey Tage schließen, der folgende hätte dann in Gottesnahmen in der Finsterniß anfangen können.

Der Reg. Sie hätten das Stück lesen und früher an die nöthigen Aenderungen denken sollen, um vernünftige Illusion hineinzubringen. Nun wird es einmahl gespielt.

Der Direkt. Was? — Ich bin Direktor und soll auch noch die Stücke vorher lesen, ehe ich sie aufführen lasse? — Herr! — solche unsinnige Zumuthungen verbitte ich mir. Ich habe genug zu thun mit der Kasse und jede Woche die Gagen gehörig in Papier zu wickeln und zu überschreiben. — Ich mache sogar die Comödienzettel, was auch Ihres Amts sowie das Lesen der Stücke wäre. — Ich merke schon, das ist heute wieder so ein neumodisches ästhetisches Stück, Kraut und Rüben durcheinander, und ich habe Ihnen doch gesagt, ich will nichts ästhetisches auf meiner Bühne — meine Bühne soll

nicht ästhetisch seyn. — Verse kommen auch wieder vor, die hätten Sie hübsch in Prosa umsetzen sollen, wie ich es Ihnen so oft befohlen habe — Sie sind auch für den Teufel da, Herr Regisseur — ich bin mit Ihnen höchst unzufrieden. —

Der Reg. Aber, bester Herr Direktor, nun ist es einmahl im Gange, was ist zu thun?

Der Direkt. Es kann durchaus nicht sogleich Nacht werden, es müssen noch ein Paar Scenen eingeschoben werden, damit der Zuschauer das Frühstück vergesse — Kilian mag indessen sich noch eine Pfeife stopfen. —

Der Reg. Aber um des Himmels willen, was für Scenen? — Doch eben fällt mir bey — eine haben wir ja so eben selbst gespielt, werther Herr Direktor, und nun muß Jemand von der Gesellschaft vortreten, gleichsam wie ein in des Stückes Mitte sprechender Prologus und den Dichter förmlich des Illusionsfehlers halber entschuldigen.

Der Direkt. Ja! — Ja! — aber wen nehmen wir dazu?

Der Reg. Keinen andern als den Adolar.

Der Direkt. Ich hole ihn!

(Es wird ein paar Minuten hindurch stille, dann erheben sich die Stimmen aufs neue.)

Adolar. Ich thue es aber nicht — durchaus nicht.

Der Direkt. Sie sind aber auch ein obstinater Mensch! — Herr! — reissen Sie mich dasmahl aus der Verlegenheit, ich will's Ihnen Lebenslang gedenken. — Die notirte Strafe wegen Vergehens in Scene eins wird gestrichen und ein Thaler wöchentlich Zulage. Herr! mehr kann ein ehrlicher Mann nicht thun.

Adolar Sie sind zwar sonst trotz dem Mohrenkönig ein Grobian, aber doch, wie ich merke, ein edler Mann, so lange es nehmlich Ihr Vortheil erheischt. — Nun es sey dann, ich will mein Möglichstes thun.

Der Reg. (schiebt ihn hinaus.) Hinaus — hinaus — bester College!

Adolar (tritt vor.)

Hochgeehrteste Zuschauer!
Es würde mich versetzen in Trauer,
Wenn Sie nicht gütigst glaubten,

Daß diese Scenen den Tag wegraubten,
So, daß nun kommt die finstre Nacht,
In der viel großes wird vollbracht.
Der Dichter — Sie glauben es, Werthe, kaum,
Sitzt hoch oben über dem Raum,
Er dort der Zeit gewaltiges Rad
Mit kühner Hand erfasset hat.
Das dreht er bald langsam, bald geschwind,
Wie er's nun gerade nöthig find't,
Und so dehnt sich die Minute zu Stunden
Und oft ist ein Jahr in Minuten verschwunden.
Drum ist's nun Mitternacht geworden,
Und Schlaf befängt die wilden Horden.
Herr Kilian, der ungeschlachte Mohr,
Liegt schnarchend im Zelte auf dem Ohr.
— Nacht machen Herr Maschienist!

(Der Maschienist klingelt, die Lampen versinken und das Theater wird ein wenig finsterer als es vorher war.)

Sehn Sie wohl, wie's nun finster ist?
Zwar können Sie alles gut unterscheiden,
Daß oben hier die tollen rußigen Heiden,
Die, weil es Nacht geklingelt, sind
Alle betölpelt ganz stockblind.
Sie rennen umher keck und verwegen
Zuletzt verzweifelnd in die eigene Degen.
Sie haben nun das Gehörige vernommen,
Adieu! — Ich höre den Amandus kommen.

(Er tritt ab.)

Achter Auftritt.

(Amandus kommt mit bloßem Schwerdte.)

Das ganze Heer hat der Schlaf wie mit bleyerner Last zu Boden gedrückt. Der Ruf der Wachen ist verstummt — mit kraftloser Faust das Gewehr umklammert, liegen sie im Grase und der Traum befängt sie mit neckhaftem Spuk, daß sie wähnen keck und munter die Flinte scharf geschultert einher zu schreiten und mit lautem Schreyen und Singen die Kameraden wach zu halten, während sie hingestreckt

mit gelähmter Zunge nur leise stöhnen. Brighella schleicht ungehindert mit den Seinigen in das Lager, aber mich hat es wie mit magischer Gewalt hergezogen. Hier muß das Zelt des Königs Kilian stehen. Truffaldin! — zünde die Fackel an!

Truffald. (ausserhalb der Scene.) Gleich! — Doch wenn Sie gütigst erlauben, gnädiger Held! so thue ich es hier oben. Es nimmt sich besser aus, eine recht mahlerische romantische Beleuchtung so aus der Ferne von oben herab.

(Man sieht den Schein von Truffaldins Fackel hereinbrechen.)

Amandus (Kilians Zelt erblickend.)

— Ha! — das ist Kilians Zelt!
Aus tiefem Schlaf will ich den Unhold wecken!
So laut ertönen soll im mächtgen Klange
Des kühnen Muthes Stimme, daß das Zelt
Wie ein zersprungenes Gehäus' zerfallend
Den gift'gen Wurm im Innern ohne Schutz
Bloß stellen soll dem Angriff auf den Tod!
Heraus, du ungeschlachter Mohrenkönig,
Hör's, wie des Kampfes Geist ein flamm'ger Strahl
In Funken klingend an dein Leben schlägt!
Erwache! — Denn dein schmachvolles Verderben
Mußt selbst du schauen — mußt im Leben sterben!

(Er schlägt mit dem Schwerdt gegen das Zelt, welches sich spaltet, Kilian erhebt sich vom Lager.)

Kilian. Was schimpft — was schreyt, was tobt da draußen? — wer alle Teufel unterfängt sich, mich im besten Schlaf zu stören? — Ist er es, Hofrath, so soll ihn das Donnerwetter —

Amandus. Ich bin's — die Rache Blandinens, die dich verfolgt und tödtet! — Heraus zum Kampf!

Kilian. Ach! — dummer Schnack, ist gar keine Rache, kein Kampf nöthig. Morgen wird alles in der Güte abgemacht. — Morgen — Morgen, mein guter Sohn! —

Amandus. Heraus du schnöder feiger Wicht, oder ich tödte dich auf deinem Lager!

Kilian. Nun nun! — es hat keine solche große Eile! (Er steht auf und guckt zum Zelte heraus.) Was? — Knäbchen, possierlich Männ-

lein?. Du Du — willst mit mir kämpfen? — gegen dich ziehe ich nicht meinen guten Hirschfänger, dich spieß' ich auf mit meiner Frühstücksgabel —

Amandus. Verächtlich klingt dein Hohn mir, ganz gemein!
In großer Masse ist die Kraft nur klein.
Hervor mit dir — die Augenblicke fliegen,
Vernichtet wirst du, wähnend stolz zu siegen,

(Kilian kommt mit einer ungeheueren Gabel heraus und geht auf den Amandus los; Amandus schwingt sein Schwerdt und in demselben Augenblick fällt Kilians Kopf hohl tönend zur Erde, der Körper stürzt in die Culissen hinein.)

Truffaldin (mit der Fackel hervorspringend.) Juchhe! — Juchhe! — Triumph! Sieg! — Die Majestät ist umgekugelt — Der Kopf ist herunter! Als treuer Schildknappe ergreife ich das köngliche Haupt und — schnell damit zurück nach der Stadt — in den Pallast. Ich will exekrabel schreyen — Blandinchen muß aus den Federn — alles muß jubiliren — die Stadtmusikanten wischen ihre alten Zinken aus und blasen ganz erschrecklich Victoria herunter von den Thürmen — im Stockfinstern suchen die Kanoniere das Zündkraut und lösen alle Kanonen, die nur jemahls der Staat möglicher Weise besessen. (Er hebt den Kopf auf, der ein bloßer Haubenstock ist.) Aber was ist denn das? — gar kein Blut? — werther Held! — theure Exellenz! schauen Sie, das nenn' ich mir einen leeren Kopf — Wahrhaftig der Kilian muß aus dem Laden einer Putzmacherin herstammen. Ein bloßer Haubenstock, dem ein königlicher Rumpf anwuchs, als ihm ein Diadem aufgepaßt wurde.

Amandus (den Haubenstock erblickend.)
So hat mich meine Ahnung nicht betrogen,
Der Kilian war ein trügrisch leeres Nichts.
Nie brannt' ein Funke in der todten Masse,
Kein Herzblut rann in dem herzlosen Wesen,
Nur äußre Lichter liehen ihm den Schein
Des Lebens! — wie der Fels im Innern stumm
Zu sprechen scheint nur Laute wiedertönend,
Die an ihm prallen, so war auch sein Reden
Trüglicher Schein vom fremden Schein erborgt.
Den prahlerischen nicht'gen Mohr durchstrahlte

Der Geist mit seines Schwerdtes regen Blitzen,
Und er sank hin vernichtet in sein Nichts.

(Hin und wieder brechen im Lager der Mohren Flammen aus — man hört Schüsse — Geheul — dumpfes Geschrey — Mohren fliehen über die Bühne.)

Fliehende Mohren. Rette sich, wer sich retten kann — der König — die Majestät hat den Kopf verlohren — nun ist's aus mit uns! flieht — flieht — flieht! —

Amandus. Schon glüh'n die Flammen auf zum Firmament.
Vernichtet ist der Feind — sein Lager brennt,
Blandina ist befreyt, komm, laß uns eilen,
Den frohen Jubel mit dem Volk zu theilen.

(Er will abgehen und stößt auf Brighella.)

Neunter Auftritt.

Brighella. Alles ist geglückt! — Während Sie Sich, mein Theuerster! hier mit dem Abnehmen des Kilianschen Hauptes beschäftigten, war ich mit meinen Getreuen ins Lager geschlichen und wir zündeten es an, an allen Ecken, die wir nur in der Nacht ausfindig machen konnten. Die Höcken in Ombrombrosa können vierzehn Tage hindurch Markt halten mit Mohrenbraten. Unsere zehn Scharfschützen die würdigen Quadres von zehn würdigen Regimentern, thaten Wunder der Tapferkeit; jeder lud zehn Kugeln in die Büchse und jede Kugel traf zehntausend Mohren, so daß noch viel mehr umgekommen sind, als sich eigentlich im ganzen Lager befanden. — Die Straßenjungen von Ombrombrosa haben bereits den nöthigen Lärm gemacht und die Prinzeßin Blandina zieht mit ihrem Hofstaat zum Stadtthor heraus uns beyderseitigen Helden entgegen. Eilen Sie daher mit mir, werthester College und legen Sie ihr Kilians Haupt zu Füßen.

(Er geht mit Amandus ab.)

Truffaldin. Erfochten ist der Sieg — nun ohne Weilen
Will mit mir selbst ich Kilians Nachlaß theilen.

(Er geht in Kilians Zelt.)

Zehnter Auftritt.

Feyerlicher Siegesmarsch. Prinzeßin Blandina, Pantalon, Amandus, Brighella, Höflinge, Gefolge, die Ombrombrosische Armee — das Volk — treten ein.

Blandina. Wie schön erfüllt ist all' mein kühnes Hoffen,
Der Feind entflieht von Feuer — Schwerdt getroffen.
Erglänzt in Phöbus Golde Wald und Flur,
Ist weggetilgt der wilden Horden Spur!
Du sprachst vom Geist beseelt, ein heil'ger Seher!
Amandus! — Kühner Jüngling, tritt mir näher.
Zu retten mich von Schmach, gabst du dein Blut,
Wie soll ich lohnen deinen Heldenmuth!
Nur dir allein verdank' ich meine Krone.
Komm! sey der nächste nun an meinem Throne!

Pantalon. Ach, süßes Herz! — wer hatte das denken sollen vor Schlafen gehen, daß wir noch in der Nacht hier jubilieren sollten unter freyem Himmel! — Vor Freude bin ich mit dem rechten Fuß in den linken Pantoffel gefahren und habe meinen Schlafrock verkehrt angezogen, welches ich bloß meinem patriotischen Entzücken zuzuschreiben und zu verzeihen bitte. Nun! — der Himmel bescheere uns bald eine fröhliche Hochzeit. —

(Wiederholung des Marsches, alle gehen ab, bis auf Brighella.)

Brighella. Wer das Glück hat führt die Braut nach Hause! — Sein Blut hat er für sie vergossen, sagt Blandina, und wenn er sich nicht am Säbelknopf den Daumen geritzt hätte, als er die Prinzeßin salutirte, wär' er nicht um zwey Tropfen Blut's ärmer als vorher! — Wem der Himmel wohl will, dem giebt er's im Schlafe — wenigstens ist dem Monsieur Amandus es über Nacht gekommen, er weiß selbst nicht wie — wenn ich das Lager nicht angesteckt hätte, wenn meine zehn Scharfschützen nicht — hm — hm — hm — hm —

(Er geht unzufrieden brummend ab.)

Truffaldin (tritt aus dem Zelt mit Kilian's Krone, Scepter, Tabackspfeife — u. s. w. und spricht im Enthusiasmus:)

Ihr Götter! — nah' bringt mich mein Herr dem Throne!
— Indeß' verkauf' ich Kilians reiche Krone! —

(Er geht eilig ab, der Vorhang fällt.)

Ende des ersten Aufzugs.

Die Clubbisten hatten während des Lesens zuweilen gelacht, indessen waren ihre Urtheile über das begonnene Stück sehr verschieden. Der Unzufriedene fand es ohne alle Tiefe, ohne allen wahrhaft eingreifenden Humor, höchstens hin und wieder schnakisch und verdammte vorzüglich ohne Gnade alle eingemischte Verse. Der Gleichgültige war minder hart, der reisende Enthusiast nahm die Masken in Schutz und ihm trat der Bedächtige bey. Die Wortspiele wurden einstimmig verworfen. Der Joviale verlohr dadurch nicht im mindesten seine gute Laune, sondern behauptete nur fortwährend: wie er auf tiefen Eindruck gar nicht gerechnet, sondern nur ein Spiel zum Spiel beabsichtigt habe. Kreisler der so lange geschwiegen, nahm das Wort, indem er mit erhobener Stimme sprach: „Ey schweigt doch, schweigt „doch, wüßtet ihr, wie höchst vortrefflich die beyden folgenden Akte „sind, die ich mit meinem jovialen Freunde zusammengemacht, aber „nicht aufgeschrieben habe und auch niemahls aufschreiben werde, ihr „würdet mit Euerem Tadel verstummen und erstaunen über unsere „Tiefe und Weisheit. Soviel will ich Euch nur verrathen, daß Blan„dina keinesweges den Amandus heyrathet, dieser vielmehr durch den „hämischen Roderich irrdisch untergeht. Amandus zieht nach seinem „irrdischen Untergange als singender Schwan durch die Lüfte und „rettet Blandina aus den Klauen des Teufels, der sie als Elementar„geist täuschte und ins Verderben locken wollte. Ihr Herz bricht in „des Gesanges höchster Seligkeit!" — So ist es, murmelte der Joviale und nun fuhren in buntem Spiel die sonderbarsten Meynungen über jenen Plan des Stücks durcheinander, bis endlich der Unzufriedene in der That höchst unzufrieden aufbrechen mußte, weil er mit dem Bedächtigen wohnte, der den Hausschlüssel einzustecken vergessen.
[Bd. 7, S. 313, Z. 21 v. o.] Ihnen folgte der Joviale . . . .

[Bd. 7, S. 313, Z. 4 v. u.] . . . Wolkenschatten geht über mein Leben hin! — Ich wollte, irgend ein Roderich stieße mich nur gleich hinterrücks von dem Felsen herab und ich schwämme wie Amandus als Gesang durch den reinen Aether. — Glaubst du nicht . . .

114.

Die Alpenhütte. Oper von A. v. Kotzebue. Musik von J. P. Schmidt.

[10. September 1816.]

Unerachtet diese Oper nur einen Akt hat, so ist sie doch keineswegs zu den kleinen zu rechnen, da sie an genialer Musik reicher ist als manches zu drei Akten ausgedehntes Singespiel. Nicht nur der ganzen Oper, sondern jedem einzelnen Musikstück wurde der laute Beifall des zahlreich versammelten Publikums zu Theil. Man hört, daß der wackere Herr J. P. S. sich nach den vortrefflichsten Meistern eines Haydn, Paesiello, Cherubini, Mozart, Mehul, Righini u. m. a. ausbildete, aber eigen ist ihm eine ganz besondere Gewandtheit wahrhaft origineller Melodien, (vorzüglich im Romanzenstyl) eine energische Behandlung des harmonischen Satzes und eine durchgreifende Kraft der Bässe. Zum Beweis des Gesagten bezieht sich der Referent vorzüglich auf die Romanze No. 2, welche Mad. Milder-Hauptmann, auf die Romanze No. 4, welche Herr Fischer nach gewöhnlicher Weise mit Grazie und Kraft vortrug, dann auch das tüchtig gearbeitete Quartett No. 3, welches vorzüglichen Beifall erhielt und auch die große Schauer erregende Szene No. 8. Einen ähnlichen Stoff und ähnliche Szenen hat Cherubini in der Elisa bearbeitet und nicht ohne Wirkung die schauerliche Gletscher-Gegend und die Klage des einsamen verirrten Wanderers geschildert; mit Recht macht man aber diesem sonst vortrefflichen Meister den Vorwurf, daß er doch gar zu ernst und oft verworren und düster sey. Hr. S. weiß indeß mit vollkommener Klarheit, ohne Verläugnung des Schönen und Graziösen zu schreiben und doch die Gemüther tief zu rühren und zu erschüttern. Auch der Text dieser Oper ist von theatralischer Wirkung. Allzu strenge Kritiker könnten behaupten, daß der Stoff etwas verbraucht sey, man kann aber mit Recht einwenden, daß gerade die Bekanntheit des Stoffs die Wirkung auf das Publikum erhöhe, und daß die Rettung eines Menschenlebens, das unvermuthete Wiederfinden der geliebten, verlornen Tochter im Kreise einer liebenswürdigen Familie, wohl niemals von wahrhaft fühlenden Seelen ohne lebhafte Theilnahme

angeschaut werden wird. Die Scene des alten Vaters, der erst das Bild der geliebten Tochter sieht, dann ihr ganz ähnliches Enkelkind erblickt, dann das wohlbekannte Getränk genießt, und endlich das Lieblingslied hört, ist wahrhaft rührend und hätte vielleicht, da es ein sehr wichtiger, nächst der Rettung des Marchese, der wichtigste Moment der Oper ist, mit Glück recitativisch oder melodramatisch behandelt werden können. Zwar ist schon viel Musik in der Oper, und jede singende Person hat eine Arie, unter denen sich die Arie des Vaters mit einem schönen Horn-Solo durch Geschmack und Originalität auszeichnet, aber wer wünscht nicht den Komponisten noch öfter zu hören! — Von der kleinen, aber höchst ergötzlichen Partie des Eselstreibers ist nichts als Löbliches zu sagen; seine Romanzen sind das Charakteristischste, was man hören kann.

Die Ouverture, mit leisem Gemurmel der Bässe anfangend, bis das obligate Alphorn leuchtend eintritt, ist bei hoher Einfachheit, Grazie und Klarheit doch ein kunstreiches, melodisches und harmonisches Gewebe. Im Allegro zeigt der Komponist die kräftige Energie seiner harmonischen Kunst, das Ganze wirkt entscheidend; vielleicht würde diese Wirkung noch erhöht werden, wenn das 58 Takte lange Pastorale etwas abgekürzt würde, und das Allegro nicht sechsmal schlöße.

Das gelungene Werk des genialen Komponisten verdiente von den ersten Talenten der Bühne dargestellt zu werden, und daß diese Darstellung vortrefflich war, bedarf keiner Versicherung.

Joh. Kr.

115.

Ein Brief von Hoffmann an Herrn Baron de la Motte Fouqué.

[Einleitung zum „Rath Krespel“. September 1816.]

Da Sie, geliebtester Herr Baron! Le Sage's hinkenden Teufel gelesen haben, so werden Sie Sich gütigst erinnern, mit welcher tiefen Verwunderung der berühmte Student Don Cleofas Leandro Perez Zambullo jenen langen hagren Mann erblickte, der, als Nachtmantel, Negligée, PrunkSchlafrock bloß ein kurzes Hemde tragend, in seinem,

durch eine schlechte Lampe matt erleuchteten, Stübchen, mit starken Schritten auf und abging. Bald richtete er den Blick starr in die Höhe, bald sah er zum Boden nieder, dann schlug er mit flacher Hand sich an die Stirn, dann focht er mit geballten Fäusten in der Luft — dann stieß er einige unverständliche Laute aus, dann rannte er an den Schreibtisch und prallte wieder zurück. — Hatte Don Cleofas Leandro Perez Zambullo nur ein Quentlein mehr Menschenkenntniß, so bedurfte es keines Teufels, ihm zu erklären, daß jener Mann ein Dichter war, der einen merklichen Mangel an eigentlicher Schaffungskraft verspürend denn doch durchaus schreiben wollte oder sollte. Sahen Sie, Baron! gestern Abend Ihren gehorsamsten Freund und Diener jenem Manne gleich (obwohl bei weitem besser gekleidet) mit Ihrem sehr werthen Schreiben in der Hand sein Zimmer nach der Länge und Breite durchmessen; in der That, es wäre Ihnen klar geworden, daß in schriftstellerischer Hinsicht nun eben auch mit ihm nichts anzufangen ist. — Ich soll dieses Jahr etwas für das Frauentaschenbuch schreiben. — Der Aufforderung des gütigen Freundes ist nicht zu widersprechen, das sehe ich wohl ein, aber eben so gut auch, daß, bin ich nicht anmuthig, geistreich, fantastisch, romantisch, witzig, empfindsam, humoristisch, heiter, tief — ja bin ich nicht das alles, ich mich großer Gefahr aussetze. Mein Beitrag wird als schnöder Lückenbüßer nur unnützer Weise einige Blätter füllen, die jede, um den guten Geschmack (in Kunst und Litteratur nämlich) einigermaßen besorgte Frau mit feiner Nadel zusammenheftet, um nicht als ein umgekehrter Nestor (man sehe: Zerbino) wider Willen aus dem Garten der Poesie in die Wildniß seichter Prosa zu gerathen. — Gott, wie quält mich das! — Muß man denn nicht, um in zierlicher, geschmückter Gesellschaft zu erscheinen, ein hochzeitlich oder doch sonntäglich Kleid anziehen, und wie ist es dann, wenn man solches Kleid eben im Begriff es anzulegen, mit allerlei Werkeltagsstaub beschmuzt oder entfärbt findet? — Mag es auch sein, daß schon ein einziger Knopf unter dem Kragen, den die, wer weiß weshalb sich plötzlich erweiternde Brust wegsprengte, wider das Dekorum anstößt, und auf dieses halten wir was, Baron! — Jener Dichter, der den Hymnus auf die Freiheit nirgends anders schreiben wollte, als in der Bastille, gestaltete sich in dem Augenblick, als er das äußerte, zum poetischen Fanfaron. (Fanfaronnek heißt es in Warschau, wo es

viele gibt, aber nicht poetische.) Das Leben stellt seine vier Bastille-Mauern um uns her, und aus ihnen entwickelt sich ja wohl jener bösartige Stoff, der wie giftiger Mehlthau auf die Flügel einer Psyche fällt, und sie zerfrißt bis zum kraftlosen Einsinken. — Der dem Kerker entschlüpfte Vogel kehrt zurück, um Atzung zu finden, die er verwöhnt und hülflos geworden draußen nicht zu finden wußte; auch sprachen die Sänger des Hains zu ihm: Lieber Kleiner! obschon sie unsere Uniform, bunte Klappen und Feder-Epauletts, zu tragen belieben, so zeigt sich doch ihr miserabler Gesang, daß sie längst auf Pension gesetzt, nicht mehr zu uns gehören. Sie merken, theuerster Baron! daß alle diese rhapsodisch vorgetragenen Gedanken und Meinungen auf nichts anders als auf die kahle Entschuldigung hindeuten, daß, seit der Zeit, da ich wieder in dem Triebrad des Staats lustig zutrete, es mit meiner poetischen Gabe höchst miserabel aussieht, und ich wohl fühle, daß ich gar nicht im Stande bin, Ihnen dieses Mahl etwas Würdiges für Ihr den Frauen zunächst gewidmetes Taschenbuch zu liefern. — Mit den Lauretten und Teresinen ist es nicht allemahl gethan, und solcher Erfahrungen im Leben und solcher Zufälle, daß man eben diese Erfahrungen in heitern Farben gemalt wieder findet, gibt es auch überhaupt wenig. —

Eben habe ich, wie Rameau's famoser Neffe, an die Stirne geklopft, und zwar in heller Verzweiflung, jedoch ganz leise bittend und sehr artig gefragt: Ist denn niemand, niemand zu Hause? — Aber keine Antwort! — Sie sind sämtlich ausgegangen Herrn und Diener, ob jemahls einer von ihnen zurückkehrt oder ob sonst gute Leute einziehen, das weiß der Himmel! —

Entschuldigen Sie mich diesmahl, verehrtester Baron! mit meiner eignen Imbezillität, deren ich mich selbst anklage, andern Leuten entgegen, die niemahls etwas anders vermissen wollen, als höchstens das Gedächtniß. Vielleicht kommt mir künftiges Jahr wieder ein Bild vor Augen, das ich in die Gesellschaft der Frauen hineintragen kann.

Ganz und gar

Ihr ergebenster
E. T. A. Hoffmann.

* * *

Postscriptum. Geschah es Ihnen, Baron! nicht auch schon recht oft, daß aus grauen düstern Wolkenschatten, die tief in Ihr Leben hineinhingen, plötzlich in farbigem Feuer allerlei freundliche Himmelsgestalten hervorblitzten, und daß nach solchem Leuchten nur schwärzere Nacht Sie umfing? — Aber dann ging in weiter weiter Ferne ein blasser Schimmer auf, und in Ihrer Brust sprach es, ach das ist ja das geliebte Bild, aber seine hochherrlichen himmlischen Züge erkennt nur der Schmerz! Als nun der Schimmer feuriger und feuriger strahlend sich zu gestalten begann, da gewahrten Sie wohl, daß das, was Ihnen als schimmerndes, strahlendes Bild erschien, nur der Reflex der heißen anaussprechlichen Sehnsucht war, die in Ihrem eigenen Innern aufgegangen! — Glauben Sie wohl, Baron! daß ich, nachdem ich mich heute vergebens recht abgequält, nachdem ich in der miserabelsten philistermäßigsten Stimmung Ihnen brieflich den gewünschten Beitrag abgesagt hatte, glauben Sie wohl, daß ich dann an Lauretta und Teresina denkend, Ihr Taschenbuch von 1816 zur Hand nahm, um die Fermate zu durchblättern? Es gelang mir nicht, auch nur ein Wort zu lesen, denn indem ich voll trüben Unmuths hineinstarrte, da blitzten, wie ich es oben beschrieben, allerlei Gestalten um mich her und verschwanden plötzlich, wenn ich sie zu erfassen gedachte. Es war tiefe Abenddämmerung geworden, und mochte es sein, daß der durch das Fenster hineinströmende Abendwind über den offen stehenden Flügel hineingestreift, oder daß ein flatternder Sommervogel die Saiten berührt hatte — genug, ein klarer Ton, wie aus weiblicher Brust hervorgehaucht, ging lang und leise verhallend durch das Zimmer. Ich hielt den Athem an, um das Verschweben des wunderbaren Lautes recht deutlich zu vernehmen, und da war es mir, als sei es die Stimme einer mir wohlbekannten Sängerin, die zu meinem Geist spräche, und doch wußt' ich nicht, hatt' ich sie einst wirklich oder nur im Traum gehört. „Ist das Lauretta oder Teresina — oder — So hörte ich ganz vernehmliche Worte, und ich wußte wohl, daß ein gewisses neckendes, hohnlächelndes Teufelchen, das oft, dem sokratischen Genius sehr unähnlich, neben mir sitzt, sie gesprochen mir zum offenbaren Tort, ich ließ ihn daher nicht ausreden, sondern als er bei dem „oder" ein ganz klein wenig stockte, seufzte ich aus tiefer Brust: Antonie! Das Teufelchen ging nun in sonderbarer Gestalt zur Stubenthüre heraus, näm-

lich als ein nicht zu großer, aber sehr hagerer Mann in einem grauen Kleide so zugeschnitten, wie ihn jetzt unsere Jünglinge tragen, und die Tracht deutsch nennen, jedoch mit vielen Schnüren besetzt. Dazu war der Mann nach der Militär-Mode der siebzehnhundertsechziger siebziger Jahre frisirt, nämlich ein Coeur-Toupée (einer aufgeworfenen Schanze nicht unähnlich), Pistolenhalterförmige Locken und ein langer imposanter Zopf mit angehefteter Kokarde. Sein Gesicht war sehr bleich, aber auf den spitzen hervorstehenden Backenknochen ein rother Fleck, unter überhängenden Augenbraunen blitzten ein Paar große graue Augen hervor, die Nase war gebogen — scharf gezeichnet, der Mund heraufgezogen zum ironischen Lächeln, das Kinn lang und hervorragend. — Wie sollte ich denn nicht gleich auf den ersten Blick den Rath Krespel erkannt haben? — [Bd. 1, S. 28, Z. 9 v. o.] Dieser Rath Krespel . . . [Bd. 1, S. 49, Z. 12 v. o.] . . . Sie war aber todt.

Postscripti Postscriptum. Glauben Sie, werthgeschätzter Baron! daß sich aus dem Inhalt vorstehenden etwas langen Postscripti eine Art Erzählung für das Frauentaschenbuch anfertigen ließe, oder meinen Sie vielleicht gar, es sei schon zu drucken möglich in der jetzigen Gestalt? Schreiben Sie mir dies gütigst.

Nochmahls Ihr

treu ergebenster

E. T. A. Hoffmann.

116.

[Vorschläge an Fouqué zur „Undine“.]

[8. November 1816.]

Was zuvörderst die gewünschte Abänderung der Exposition in der Undine betrifft, so glaube ich wohl, daß die von Brühl vorgeschlagene Art, Undine zuerst auftreten zu lassen, eine Krücke für die Lahmen, eine Brille für die Augenkranken, ein Hörrohr für die Tauben seyn kann, in der Form, wie Brühl es will, geht es indessen durchaus nicht, da die Scene, nicht ganz kurz werden kann, und der Anfang mit einem langen Auftritt ohne Musik die ganze Oper von vorn herein todt schlägt. Ich denke mir das Ganze in folgender Art.

a) Die Ouverture schließt förmlich mit großem Lärm, Pauken und Trompeten.

b) Die Gardine geht auf. Der Ritter, die Fischersleute, Undine, sitzen um den Tisch und singen ein sehr kurzes, ganz lustiges Ensemble, ungefähr 8 oder 10 gleichgültige Zeilen z. B.

Alle zusammen. Es ist recht hübsch, daß wir hier so zusammen im Trocknen sitzen, da draußen ist's Nachts nicht geheuer 2c.

Undine allein: Ei was ist das für ein hübscher Ritter 2c.

Huldbrand. Ei was ist das für ein liebes Mädchen 2c.

Fischersleute. Seht doch nur, wie der Ritter uns so ins Haus geschneit ist.

Alle zusammen. Es ist recht hübsch, daß wir 2c.

Nach diesem sehr kurzen Ensemble geht nun die gewünschte Scene los, in der schon, wie mich dünkt, die Exposition, wie sie jetzt in das Gespräch der Fischersleute mit dem Ritter gelegt ist, wenigstens Rücksichts Bertaldens ganz enthalten seyn kann. — Undine läuft weg. —

c) zweite Scene. Der Fischer äußert Besorgnisse, daß es in der Nacht Sturm und Gewitter geben könne. — Das Gespräch leitet auf die Frage des Ritters:

„Erzählt mir wenigstens, wie ihr zu dem holden Bildchen gekommen seid."

Auf diese Weise wird die Romanze des Fischers und das Folgende eingeleitet.

Die jetzige Introduzzione: „Ach Undine, holde Kleine" 2c. bleibt hiernach ganz weg und daran ist auch nichts gelegen. Gewonnen wird durch diese Einrichtung, daß auch der Klimax in der Musik gewinnt (durch den lustigen Anfang) und daß das Ganze freilich deutlicher werden kann.

117.

[Die „Lotosblätter" des Otto Heinrich Graf Loeben.]

[25t. November 1816.]

So eben erhalte ich wieder ein Büchelchen aus Ihrer Güte: Lotosblätter von Isidorus genannt, aus dem ich mit Vergnügen ersehe, daß die Clarinette deßhalb so heißt, weil sie klar und nett

ist, übrigens auch als ein liebenswürdiger Charakter und herziges, himmelblaues Vergißmeinicht überall ungemein gelitten wird pp — Noch bemerke ich, daß mir wenigstens der musikalische Theil solche Ansicht gewährt, als wenn ich viele kleine glinzernde Fischchen in einem sehr trüben Wasser spielen sähe. Ein gewisser Novalis hat übrigens ähnliche, nicht ganz unebene Fragmente oder vielmehr Themata geschrieben.

118.

[Schillers Nachtreter.]

[[25. November 1816.]

Die Schiller'sche Periode (der Heros Schiller bleibt ewig unvergänglich, es ist nur von dem imitatorum pecus die Rede) ist, dem Himmel sey gedankt, vorüber, und die weitschichtigen Redensarten, wenn Jemand z. B. in zehn bis zwölf Zeilen schön gedrechselter, mit einem Knallreim schließender Jamben nichts sagt, als: er wolle hinter die Thür treten, um zu ..., machen vorzüglich auf der Bühne einen miserablen Effekt. Auf dem Felde, das Müllner beackert und besäet hat (Schuld, Yngurd), möchte noch eher zu ärndten sein, wiewohl der Pflüger und Sämann selbst sich in der Arbeit übernommen zu haben scheint (videatur das Taschenbuch) — — —